
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00372646 0


Schriften der Goethe-Gesellschaft zu Weimar.
31













Schriften

der

Goethe-Gesellschaft

Im Auftrage des Vorstandes

herausgegeben

von

Wolfgang von Oettingen

31. Band



Weimar

Verlag der Goethe-Gesellschaft

1916



Gedichte von Goethe

in Kompositionen

Zweiter Band

Herausgegeben

von

Max Friedlaender

Weimar
Verlag der Goethe-Gesellschaft
1916

Inhalt.

Ein Stern * zeigt an, daß die Komposition bisher nicht veröffentlicht, zwei Sterne **, daß ein Neudruck nicht erschienen ist.

Inhalt.

Ein Stern * zeigt an, daß die Komposition bisher nicht veröffentlicht, zwei Sterne **, daß ein Neudruck nicht erschienen ist.

Vorwort.

Im Jahre 1896 ist als 11. Band der „Schriften der Goethe-Gesellschaft" eine Zusammenstellung von 78 älteren Kompositionen Goethescher Gedichte erschienen. Die Sammlung hat sich über die engere Goethe-Gemeinde hinaus in die Konzertsäle verbreitet und Goethes Lyrik in der Musik seiner Zeitgenossen einem großen Kreise von Musikern und Musikfreunden nahegebracht. Diese freundliche Aufnahme veranlaßte den Vorstand der Goethe-Gesellschaft, den Unterzeichneten mit der Herausgabe einer zweiten Auswahl zu betrauen. Sie liegt in der gegenwärtigen Veröffentlichung vor.

Als Ziel stellte sich der Herausgeber, zunächst solche Kompositionen von Zeitgenossen des Dichters zu vereinen, die trotz ihrer Wichtigkeit wegen Raummangels aus der ersten Sammlung fortbleiben mußten. Auf diese ältere Musik sollte auch diesmal besonderer Wert gelegt werden, weil das Material meist schwer zugänglich, zum Teil nur handschriftlich vorhanden ist. Im zweiten Abschnitte kommt dann die neue Zeit zum Worte, und zwar in der Weise, daß die Zusammenstellung einen Überblick über den gesamten Stoff gestattet. Auch hier ergab sich aus der Fülle des Materials die Notwendigkeit der Beschränkung. Von lebenden Meistern wurde deshalb nur je ein Vertreter der älteren und der neueren Richtung mit einem Liede aufgenommen.

Goethes Werk tritt uns in der musikalischen Auffassung von fast anderthalb Jahrhunderten entgegen und spiegelt sich mit allem Reichtum seines Gehalts und aller Mannigfaltigkeit seines Stils im Wechsel der Zeit und des Geschmacks.

Auf Goethes Lieblingskomponisten André, Reichardt, Zelter, Karl Eberwein dürfte ein Vergleich Robert Schumanns angewandt werden:

> „Es gibt Baumeister, die wissen, was sie bauen; geschickte, praktische Männer, die sich streng nach dem Riß halten, der sich ihnen schon oft zweckdienlich erwiesen; nichts ist da vergessen, die Kirchentür an guter Stelle, der Glockenturm an seiner".

Wenn aber Schumann fortfährt:

> „Es gibt andere, die wissen es auch. Aber ehe sie beginnen, beten sie einen frommen Spruch, ihr Geschäft gilt ihnen ein heiliges. Von der gewöhnlichen Bauart vielleicht abweichend, sinnen sie wohl auch auf Neues; kleine Kapellen entstehen an den Seiten, Muttergottesbilder werden angebracht und versteckter tiefsinniger Zierat",

so denkt man an die neue Zeit, an Beethoven, Schubert und die Modernen bis zu Brahms, Robert Franz und Hugo Wolf.

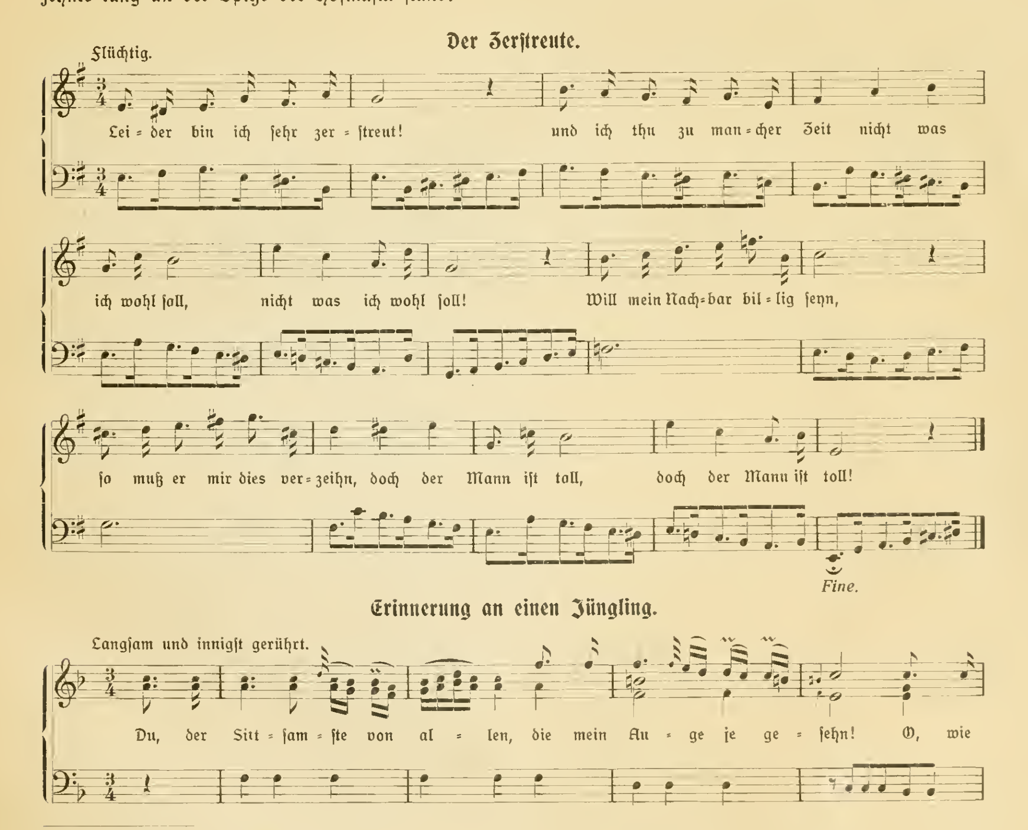
Über Goethes leidenschaftliche Liebe zur Tonkunst hat der Herausgeber ausführlich in dem Festvortrage gesprochen, der im diesjährigen Goethe-Jahrbuch abgedruckt ist. Dort wird auch die eigentümliche Vorliebe des Dichters für Musiktheorie*) gestreift. Goethe studierte die Schriften Pachelbels, Matthesons, Hillers, ja selbst des mittelmäßigen Vielschreibers Arteaga, um von der Theorie und der Geschichte aus zum Verständnis der Kunstgesetze zu gelangen, und er war so fest von der Richtigkeit dieses Weges überzeugt, daß er in einer Anmerkung zu Diderots „Versuch über die Malerei" bekennt: „Ja es ist nicht einmal die Frage, ob die echten Regeln (der Kunst) jemals gefunden oder befolgt worden sind, sondern man muß kühn behaupten, daß sie gefunden werden müssen."

*) Zelters „Tonlehre" ließ Goethe kalligraphisch abschreiben, auf Pappe aufziehen und in seinem Schlafzimmer über dem Waschtisch aufhängen, — eine wenig anschauliche, ganz abstrakt gehaltene Abhandlung.

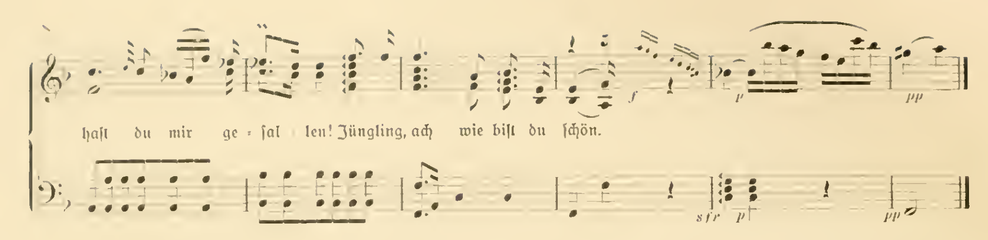
Neben diesem theoretischen Studium bemühte sich Goethe aber auch um ein rein gefühlsmäßiges Verständnis der Musik, und gar manche seiner Urteile zeugen von intuitivem Erfassen des Wesentlichen, von seinem „beobachtenden Blick", der, mit Schiller zu sprechen, „so still und rein auf den Dingen ruhte".

Daß Goethes Jugend in einer für den Musikliebhaber nicht gerade günstigen Umgebung verlief, darf für die Beurteilung seines Verhältnisses zur Tonkunst nicht außer acht gelassen werden. Frankfurt war in musikalischer Beziehung nach Abschluß des glänzenden Wirkens Telemanns ins Hintertreffen geraten; die Orchester- und Theateraufführungen standen nicht auf der Höhe der großen deutschen Musikzentren, vor allem der Residenzstädte. Goethes Landsmann André, mit dem er sich zu gemeinsamer Arbeit verband, war leider kein phantasievoller Künstler. Seine Operette „Der Töpfer", die auf Goethes Singspieldichtung so stark gewirkt hat, ist bereits im Goethe-Jahrbuch 1916 Seite 294 charakterisiert worden. Die dort erwähnte Musik zu „Erwin und Elmire" aber zeigt sich so schwach, daß es dem Herausgeber beim besten Willen nicht möglich war, hier auch nur ein Fragment daraus im Neudruck wiederzugeben.*)

Viel unerfreulicher noch als in Frankfurt lagen die musikalischen Verhältnisse in Weimar. Die Minderwertigkeit der dortigen Fachmusiker mußte den Dichter abstoßen und ganz auf die Kunst der dilettierenden Hofgesellschaft verweisen. Um eine Vorstellung von dem Tiefstand der Weimarer Fachmusik zu erhalten, genügt ein Blick auf die folgenden beiden Lieder des Kapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf, der drei Jahrzehnte lang an der Spitze der Hofmusik stand:



*) Eines der verhältnismäßig besten Stücke: „Das Veilchen" ist in der ersten Sammlung vom Jahre 1896 als Nr. 12 abgedruckt worden.



Man sieht, Goethe urteilte noch sehr nachsichtig, wenn er dem Freunde Lavater über einen Kupferstich Wolfs schrieb: „Mir dünkt, wenn ich auch nichts von ihm gewußt hätte, hätt' ich gesagt, daß das wohl ein Virtuos, nie aber ein Komponist sein könne.

Beim Anhören von Wolfs und des Konzertmeisters Eylenstein hoffnungslos armseliger Musik mag Goethe mit Faust geseufzt haben: „Darf eine solche Menschenstimme hier, wo Geisterfülle mich umgab, ertönen!"

Auch später drängte sich gar viel Triviales und Übertriviales an ihn heran, Goethe nahm alles mit heiterer Gelassenheit auf.*)

Der durch Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz herbeigeführten großen und mächtigen Wandlung in der Musik vermochte der Dichter nicht mehr ganz zu folgen. Wie anregend und begeisternd aber seine Empfänglichkeit für die Tonkunst und mehr noch seine Dichtung bis in die jüngste Zeit auf alle bedeutenden Musiker**) gewirkt hat, davon wird die vorliegende Sammlung Zeugnis ablegen.

Außer einstimmigen Liedern sind in unserer Sammlung auch mehrstimmige Kompositionen berücksichtigt worden; unter 90 Nummern befinden sich zwei Duette, ein Terzett, ein Quartett und je ein Solostück mit Chor.

Auch die Reihenfolge der Lieder ist diesmal nach anderem Gesichtspunkt bestimmt, denn eine Anordnung nach der Entstehungszeit der Dichtungen hätte die älteren Komponisten in eine stillos wirkende Nachbarschaft mit den allermodernsten gebracht. Es bot sich der naheliegende Ausweg, die Gesänge nach den Komponisten zu ordnen.

Im übrigen ist über die Grundsätze, nach denen die Herausgabe erfolgte, Nachstehendes zu bemerken:

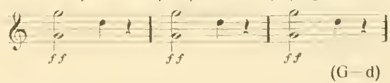
1. Die Überschriften der Gesänge sind so abgedruckt, wie die Komponisten sie gewählt haben, also häufig in anderer Fassung als bei Goethe.

2. Die Begleitung ist durchweg für Klavier notiert, auch da, wo sie im Original für Orchester geschrieben wurde. Die Angabe der Instrumentation findet sich in solchen Fällen in den betreffenden Anmerkungen. – Die alten C-Schlüssel (Sopran-, Alt-, Tenorschlüssel) sind durch den gebräuchlichen Violinschlüssel ersetzt, und ebenso ist, wo etwa in den Handschriften oder ersten Drucken der alten Gesänge die Singstimmen zwischen die beiden Systeme des Klavierparts gesetzt waren, Begleitung und Gesang getrennt und das jetzt übliche Notenbild hergestellt worden.

*) Aus Hunderten von Sendungen sei hier nur eine vom 25. Mai 1817 erwähnt, die der Dichter (wie übrigens die meisten anderen) sorgfältig aufbewahrt und auch in seinem Tagebuch vermerkt hat: Eine Verehrerin, Fräulein Elise Müller, widmete dem Dichter vier schwache Kompositionsversuche, darunter an erster Stelle die Musik zu einem Rätsel:

Viel Männer sind hoch zu verehren,
Wohltätige durch Werk und Lehren,
Doch wer uns zu erstatten wagt,
Was die Natur uns ganz versagt,
Den darf ich wohl den größten nennen,
Ich denke doch, ihr müßt ihn kennen?

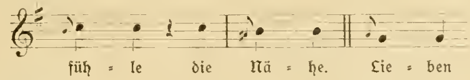
Zum Schlusse der Musik gibt die Dichterin-Komponistin die Auflösung:



(G—d)

**) Den im Goethe-Jahrbuch 1916, Seite 328 erwähnten zeitgenössischen Musikern sind unter viel anderen noch anzureihen: Gustav Mahler und Siegmund von Hausegger.

3. Die Vorschläge bilden eine schwierige Frage beim Neudruck aller älteren Musikwerke. Fast bis zu Goethes Todesjahr wurde von den Komponisten ein Unterschied in der Bezeichnung langer oder kurzer Vorschläge nicht gemacht; wo immer sich in den älteren Drucken durchstrichene (also kurze) Vorschläge finden, beruht dieses Verfahren auf Setzerwillkür. Die Komponisten bis Weber und Schubert haben es in allen Fällen dem Geschmacke der Ausübenden überlassen, den Vorschlag kurz oder lang auszuführen. Gewisse Regeln standen natürlich fest, so z. B., daß ein Vorschlag vor einer Triole niemals lang ausgeführt werden darf, weil sonst der Charakter der Triole völlig zerstört würde, oder daß ein Vorschlag, der vor zwei Noten gleicher Tonhöhe steht, stets den vollen Wert der ersten Note erhält. In unserm Liede Seite 14 System 5 muß daher die Stelle:



folgendermaßen ausgeführt werden:



4. Einige für ungewöhnlich hohen Sopran gesetzte Stücke sind zugunsten der praktischen Benutzung nach der Tiefe transponiert, die ursprünglichen Tonarten aber genau vermerkt worden.

5. Hinter dem Namen sind, wo es sich ermitteln ließ, die Entstehungsjahre der Kompositionen angegeben, danach in Klammern die Lebensgrenzen des Autors.

6. In den nicht seltenen Fällen, in denen die Musiker Goethes Text eigenmächtig geändert haben, ist es meistens dabei belassen worden. Sonst wäre es oft unmöglich, die wiederhergestellte ursprüngliche Lesart mit der Musik in Einklang zu bringen.

Besondere Sorgfalt ist den Anmerkungen gewidmet, die, wie der häufige Abdruck in Konzertprogrammen beweist, allgemeine Aufnahme gefunden haben. Wie bei der ersten Sammlung gebe ich auch hier Rechenschaft über die Quellen, aus denen ich schöpfte, und suche dasjenige Material zusammenzustellen, auf das der Verehrer Goethes sowohl wie der Musikfreund Wert legen könnte. Darüber hinaus sind auf ausdrücklichen Wunsch vieler Mitglieder der Goethe-Gesellschaft noch einige erläuternde Worte über die einzelnen Kompositionen hinzugefügt worden. Dabei habe ich mich bemüht, mehr beschreibend zu charakterisieren, als Urteile zu fällen. Immerhin konnte auch dieses Verfahren nicht ohne subjektiven Standpunkt geübt werden, und so mag wohl manche kritische Bekundung unwillkürlich in die Darstellung mit eingeflossen sein. Im übrigen sei an Goethes eigene Worte erinnert:

> Denn bei den alten lieben Toten
> Braucht man Erklärung, will man Noten,
> Die neuen glaubt man blank zu verstehn,
> Doch ohne Dolmetsch wird's auch nicht gehn.

Bei meiner Arbeit ist mir vielfache Unterstützung gewährt worden. Ich gedenke dankbar der Freundlichkeit, mit der die Vorstände der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar (in der Goethes musikalischer Nachlaß aufbewahrt wird), ferner des Goethe-Hauses in Frankfurt a. M. und der Königlichen Bibliothek in Berlin mir die unter ihrer Obhut ruhenden Schätze zur Verfügung stellten, ferner des Entgegenkommens fast aller Verleger der Goethe-Kompositionen Wagners, Liszts, Brahms', H. Wolfs, Max Bruchs und Richard Strauß', und zwar: der Erben Richard Wagners, vertreten durch Herrn Geheimrat von Groß in Bayreuth, der Firmen Breitkopf & Härtel in Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig, A. Cranz in Brüssel, C. F. Peters in Leipzig, N. Simrock G. m. b. H. in Berlin und Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

Bei den Vorarbeiten und Korrekturen durfte ich mich der feinsinnigen Unterstützung der Herren Eduard Behm, Dr. Leopold Schmidt und Dr. Georg Schünemann erfreuen, denen ich auch an dieser Stelle meinen Dank ausspreche; der gleiche Dank gebührt den Herren Professoren Hans Gerhard Gräf und Otto Pniower für freundliche Belehrung über die Datierung der Goetheschen Gedichte.

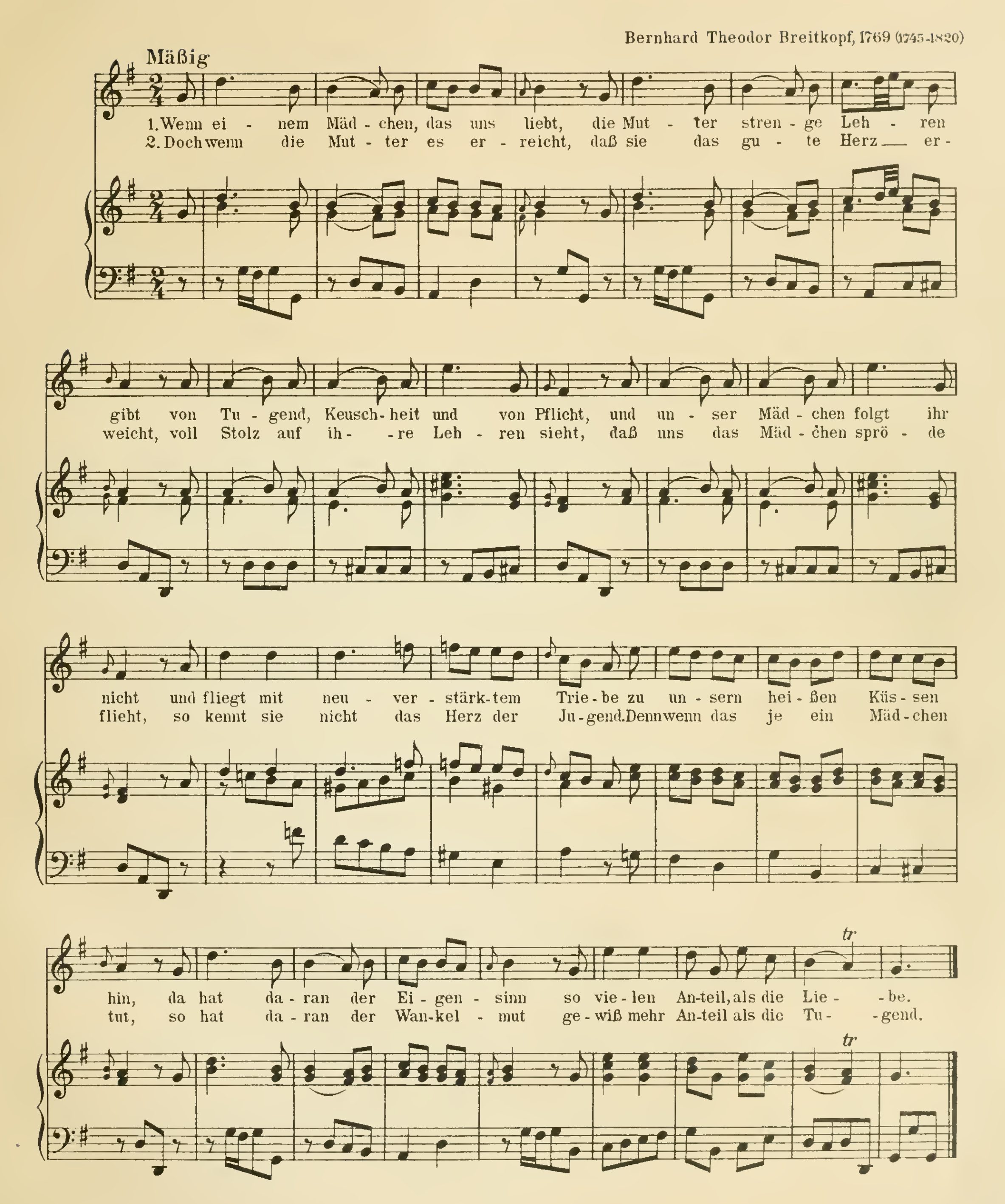
Möge die vorliegende Sammlung als ein Beitrag zu dem Thema: „Goethe und die Musik" ebenso reicher Teilnahme begegnen wie die erste und die Erkenntnis fördern helfen jener geheimen und fruchtbaren Beziehungen, die zwischen Dichter und Musiker allzeit obwalten.

Berlin, November 1916. Max Friedlaender.



1. Liebe und Tugend

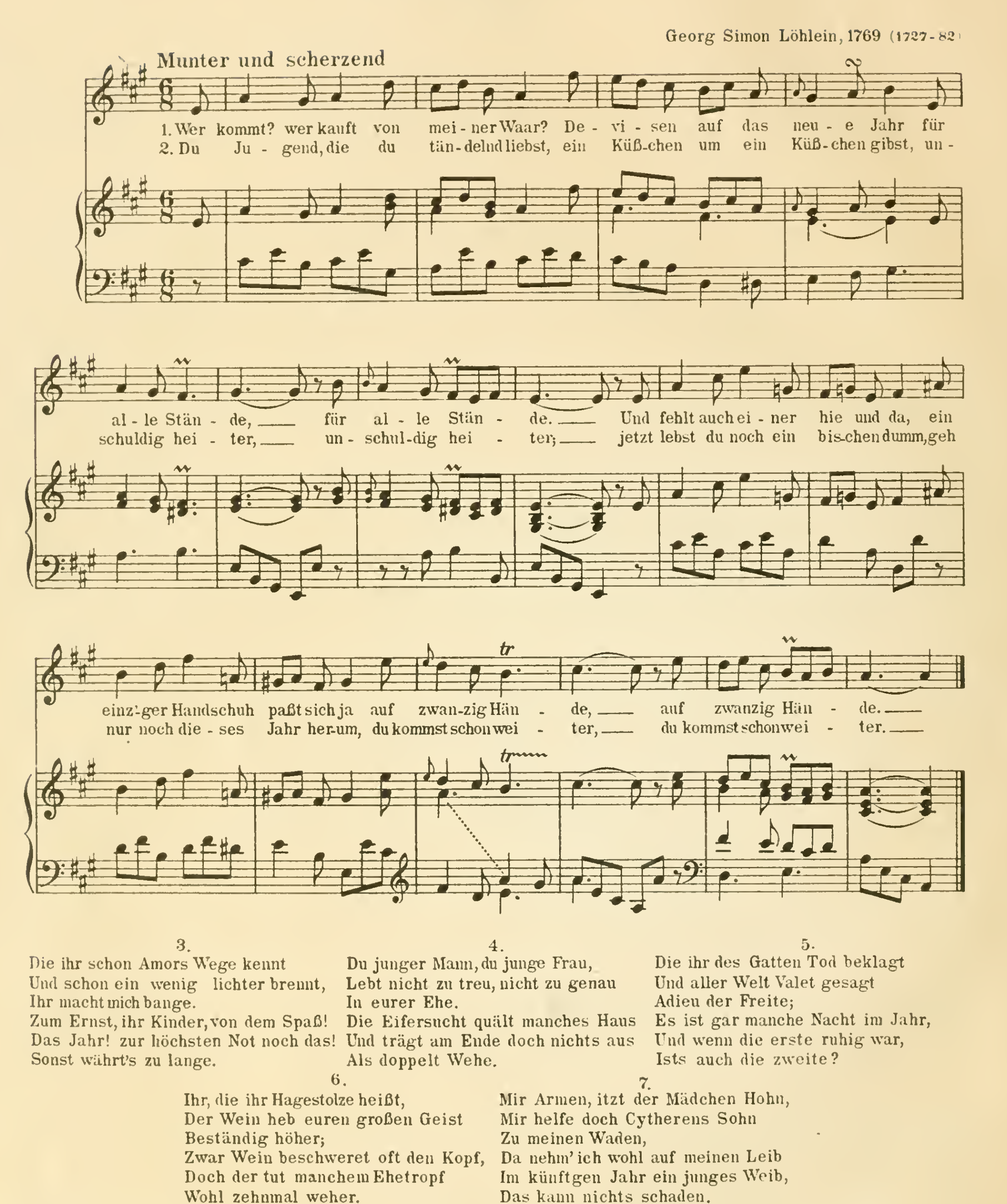
Gedichtet 1768



2. Neujahrslied

1768

Georg Simon Löhlein, 1769 (1727-82)



3.

Die ihr schon Amors Wege kennt
Und schon ein wenig lichter brennt,
Ihr macht mich bange.
Zum Ernst, ihr Kinder, von dem Spaß!
Das Jahr! zur höchsten Not noch das!
Sonst währt's zu lange.

4.

Du junger Mann, du junge Frau,
Lebt nicht zu treu, nicht zu genau
In eurer Ehe.
Die Eifersucht quält manches Haus
Und trägt am Ende doch nichts aus
Als doppelt Wehe.

5.

Die ihr des Gatten Tod beklagt
Und aller Welt Valet gesagt
Adieu der Freite;
Es ist gar manche Nacht im Jahr,
Und wenn die erste ruhig war,
Ists auch die zweite?

6.

Ihr, die ihr Hagestolze heißt,
Der Wein heb euren großen Geist
Beständig höher;
Zwar Wein beschweret oft den Kopf,
Doch der tut manchem Ehetropf
Wohl zehnmal weher.

7.

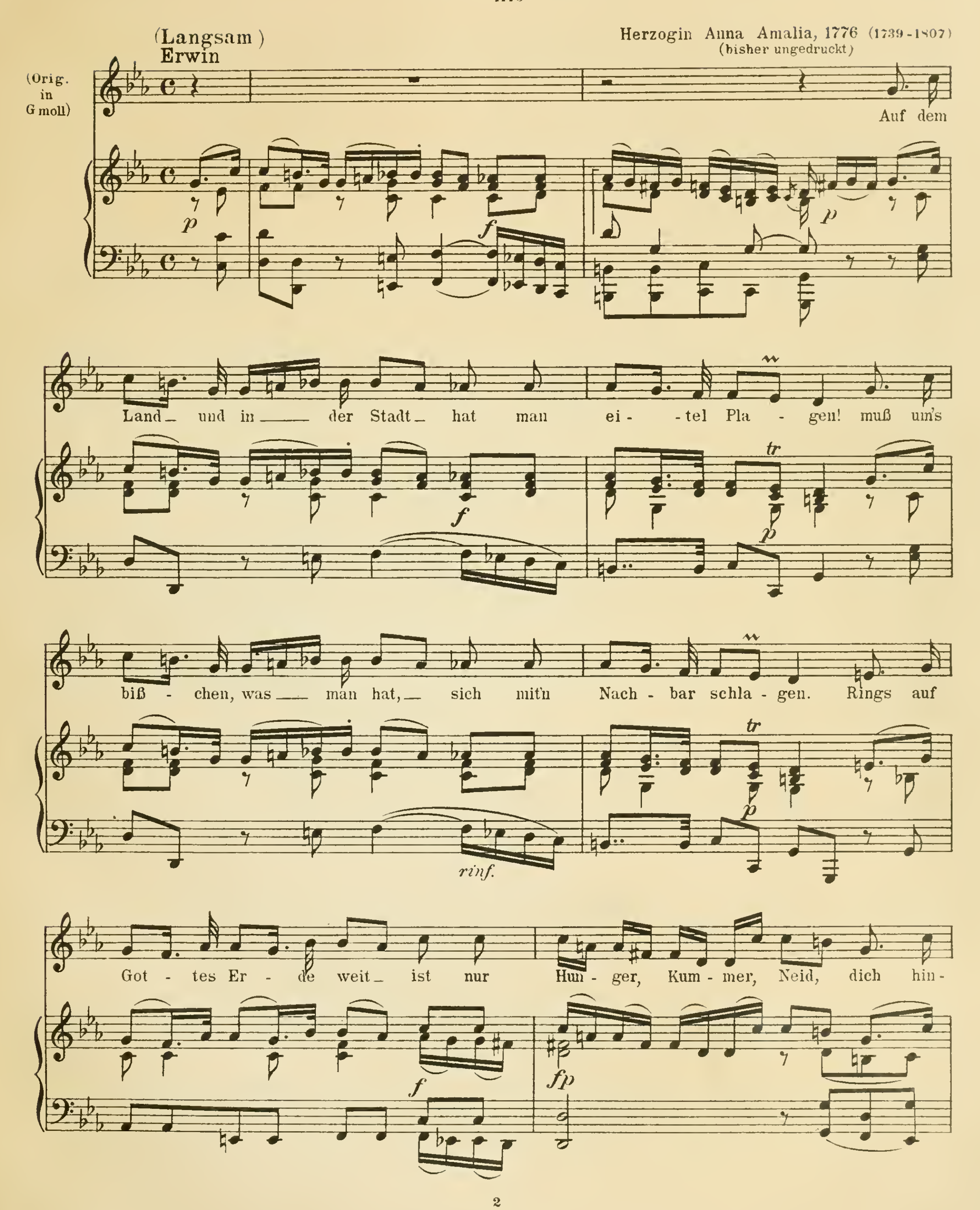
Mir Armen, itzt der Mädchen Hohn,
Mir helfe doch Cytherens Sohn
Zu meinen Waden,
Da nehm' ich wohl auf meinen Leib
Im künftgen Jahr ein junges Weib,
Das kann nichts schaden.

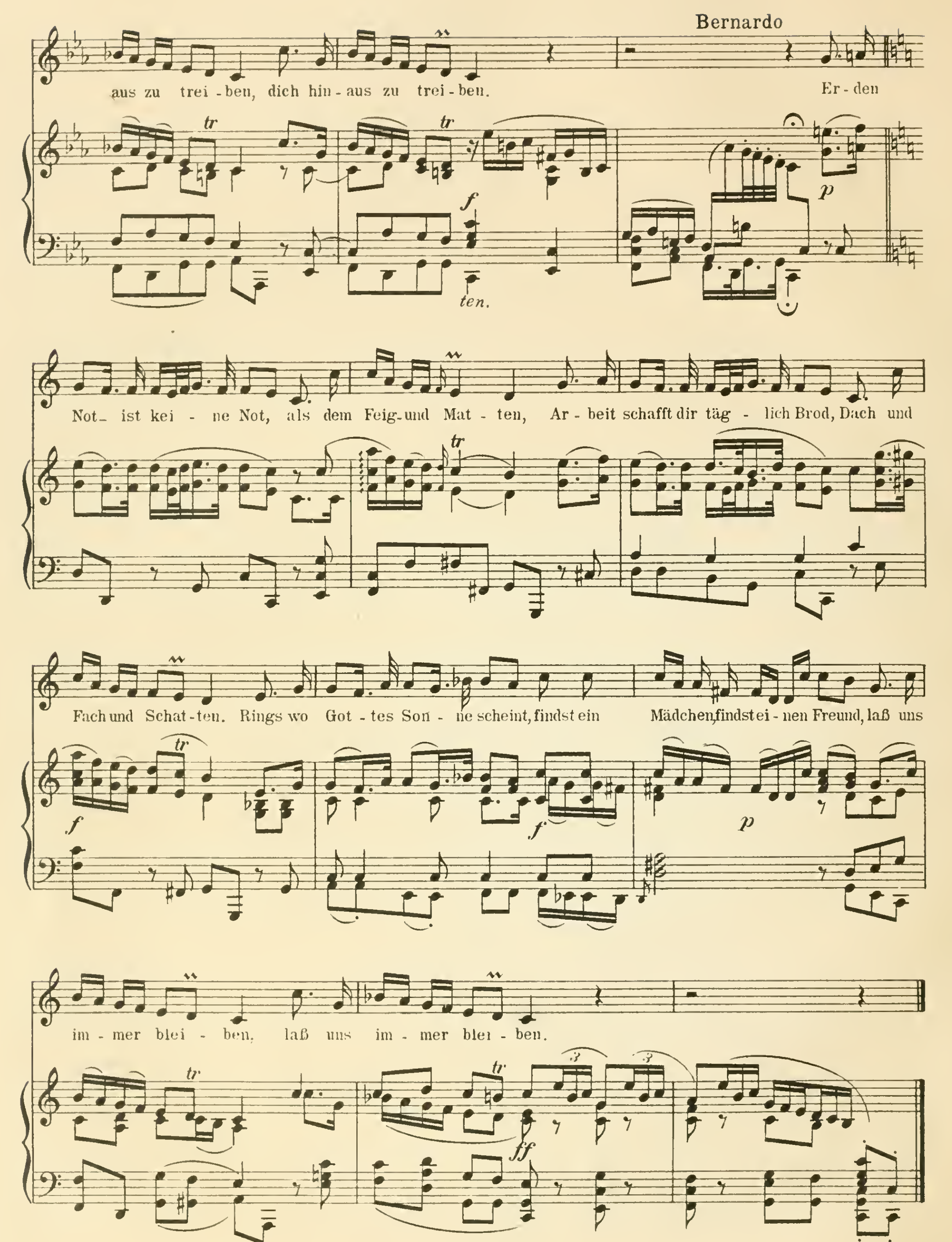
3. Auf dem Land und in der Stadt

Lieder des Erwin und Bernardo

aus „Erwin und Elmire“

1773



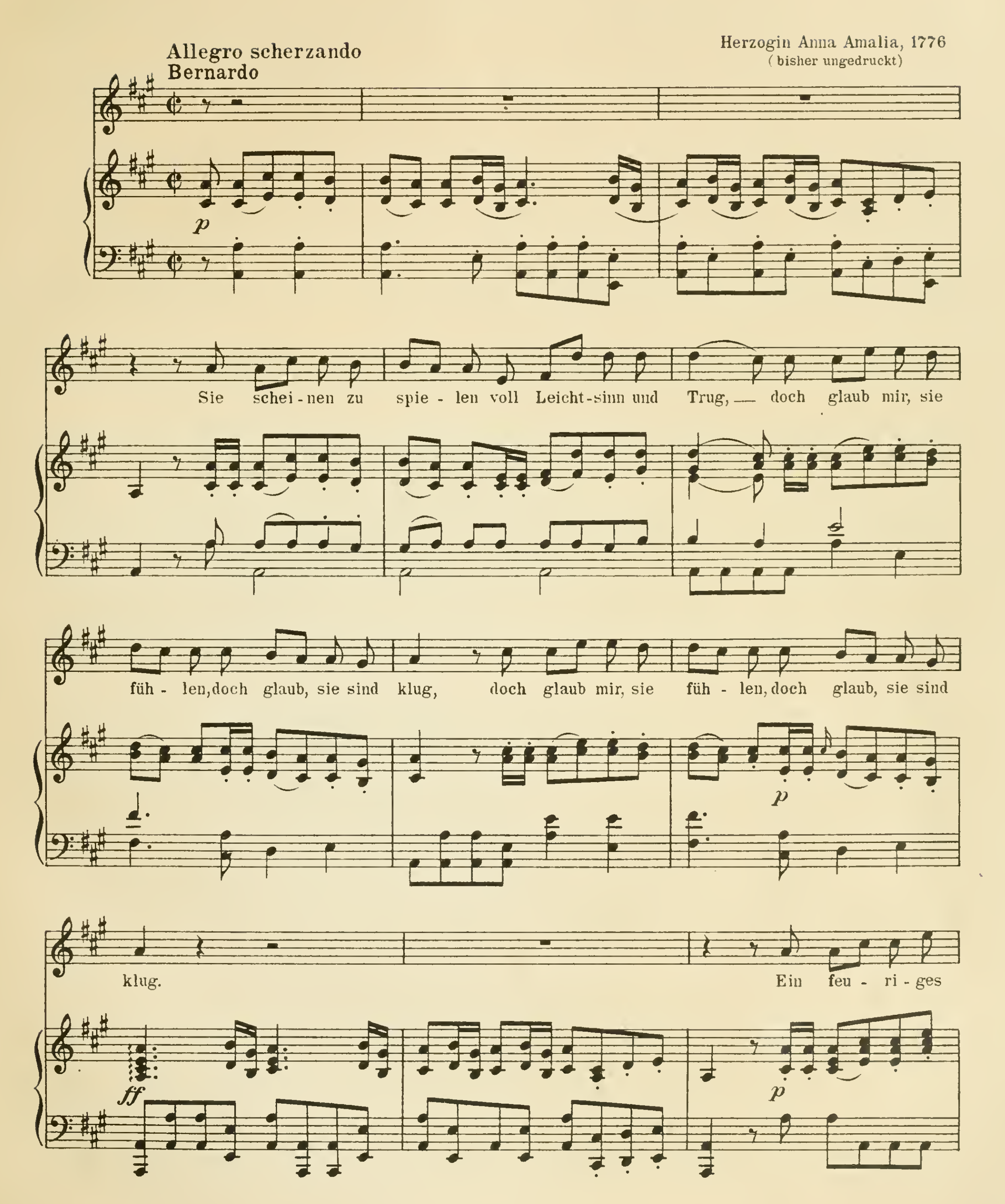

Bernardo
aus zu trei - ben, dich hin - aus zu trei - ben.
Er - den
tr
f
ten.
p
Not_ ist kei - ne Not, als dem Feig_und Mat - ten, Ar - beit schafft dir täg - lich Brod, Dach und
Fach und Schat - ten. Rings wo Got - tes Son - ne scheint, findst ein Mädchen, findst ei - nen Freund, laß uns
im - mer blei - ben, laß uns im - mer blei - ben.
ff
3

4. Sie scheinen zu spielen

aus „Erwin und Elmire“

1773

Herzogin Anna Amalia, 1776
(bisher ungedruckt)



We - sen, ein trau - ri - ger Blick, — ein trau - ri - ger Blick, —

mf *p ritard.*

sie ahn - den, sie le - sen ihr künf - ti - ges Glück, sie ahn - den, sie

a tempo

le - sen ihr künf - ti - ges Glück, ihr künf - ti - ges Glück.

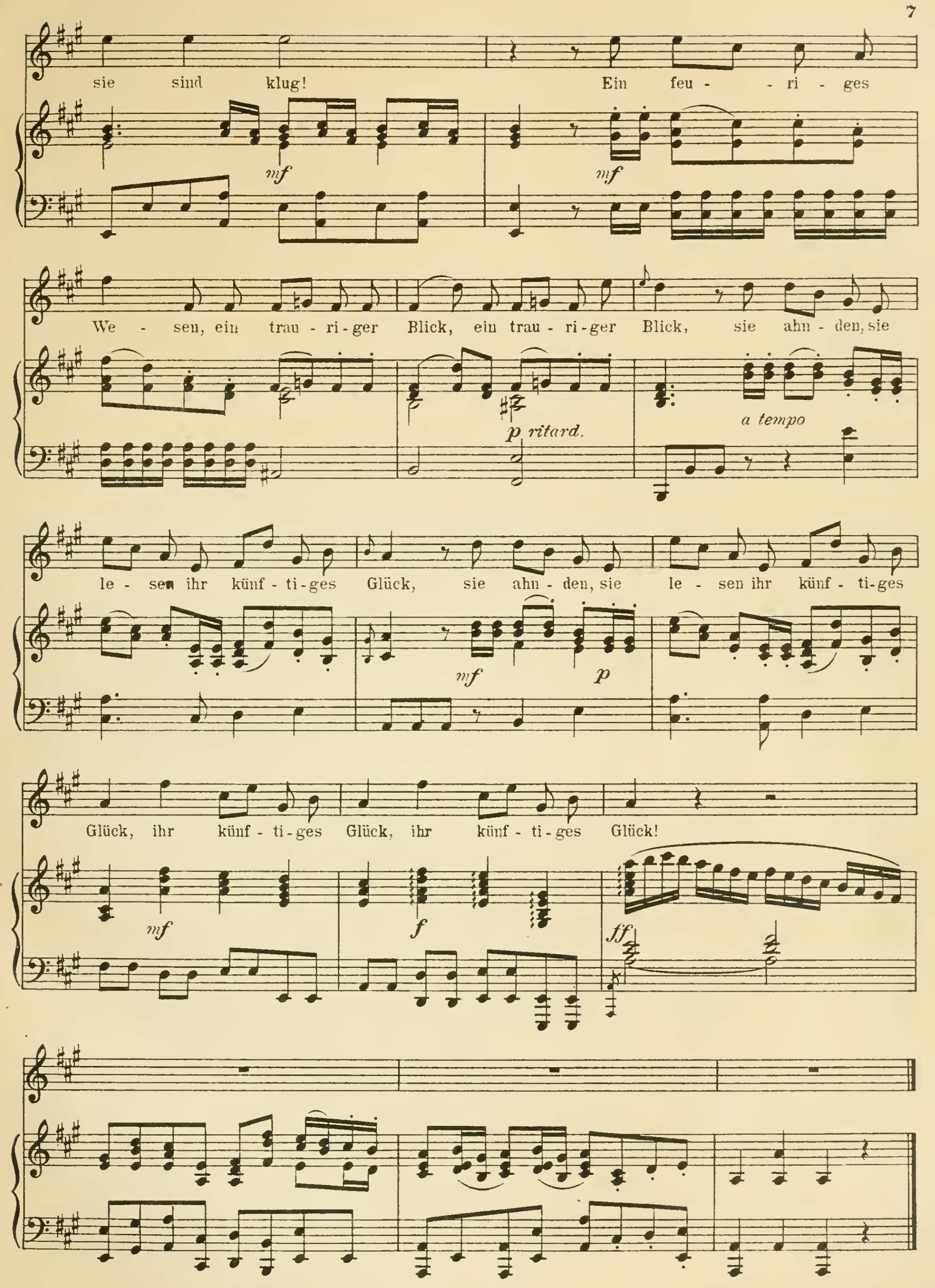
f *ff*

Sie schei - nen zu spie - len voll Leicht-sinn und

p

Trug. — Doch glaub mir, sie füh - len, doch glaub, sie sind klug, — doch glaub mir,

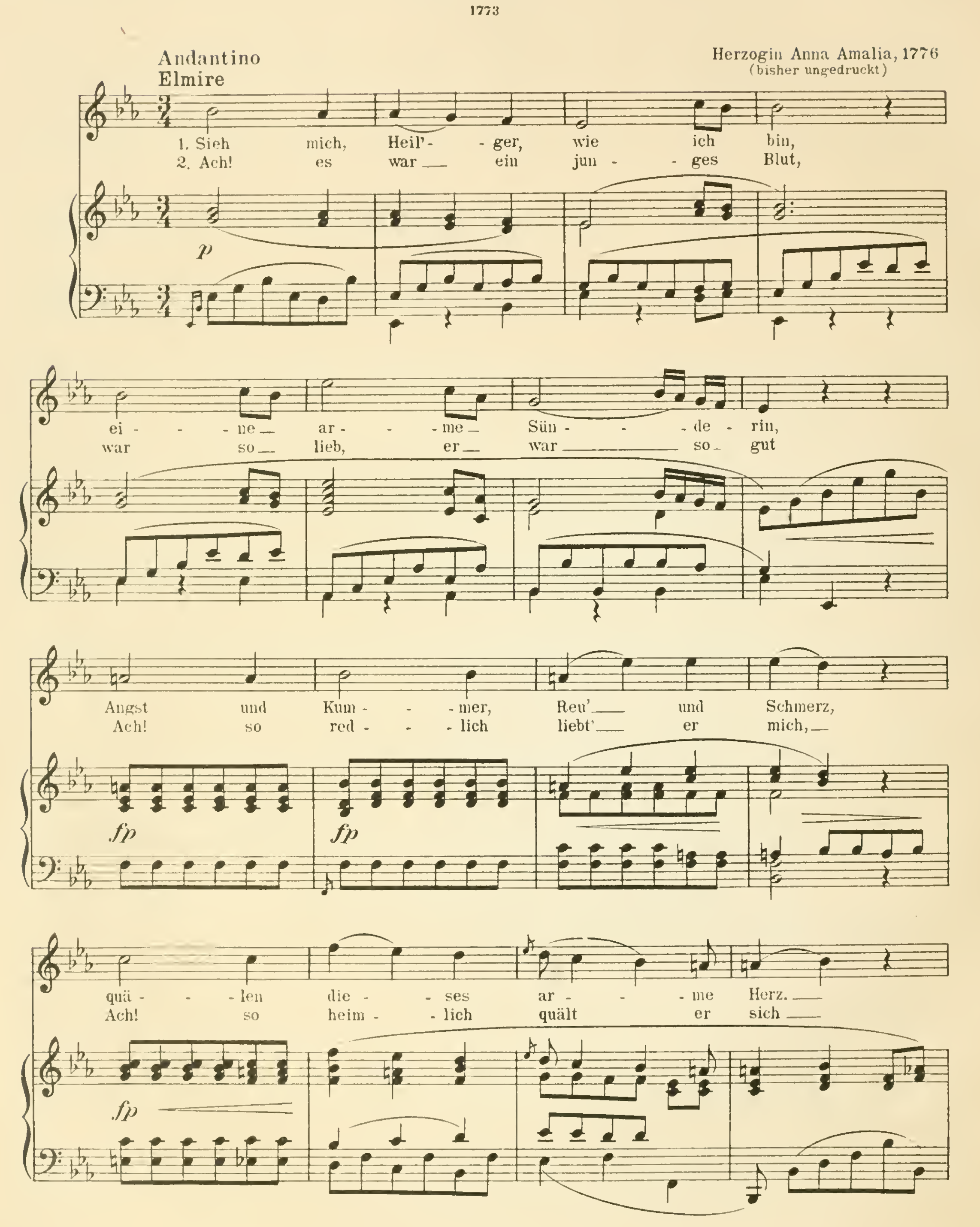
mf *f* *ff*

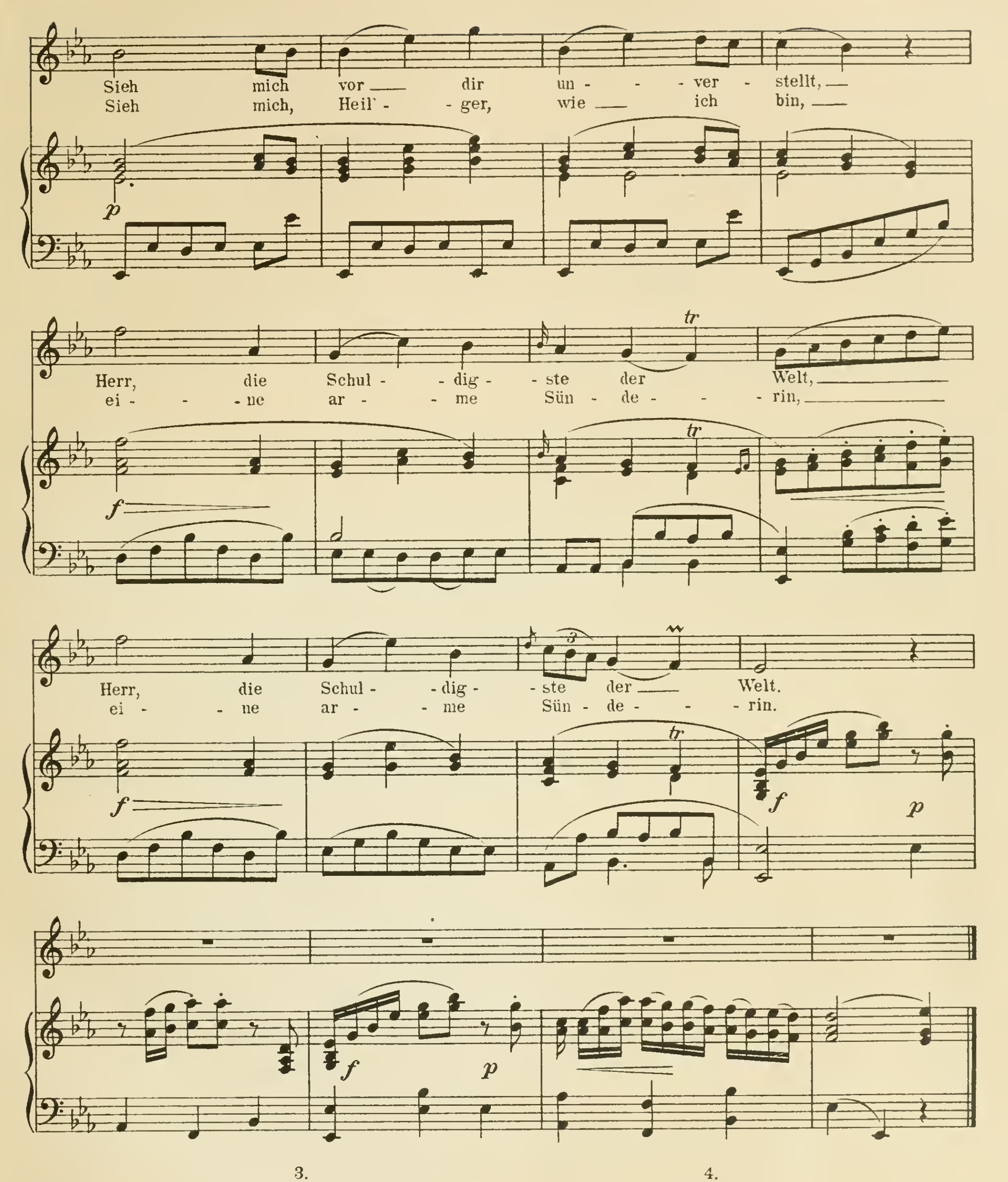

sie sind klug! Ein feu - - ri - ges
We - sen, ein trau - ri - ger Blick, ein trau - ri - ger Blick, sie ahn - den, sie
le - sen ihr künf - ti - ges Glück, sie ahn - den, sie le - sen ihr künf - ti - ges
Glück, ihr künf - ti - ges Glück, ihr künf - ti - ges Glück!
mf
p ritard.
a tempo
mf
p
mf
f
ff

5. Sieh mich, Heil'ger, wie ich bin

aus „Erwin und Elmire“

1773





3.

Ich vernahm sein stummes Flehn,
Und ich konnt ihn zehren sehn,
Hielte mein Gefühl zurück,
Gönnt ihm keinen holden Blick.
Sieh mich vor dir unverstellt,
Herr, die Schuldigste der Welt.

4.

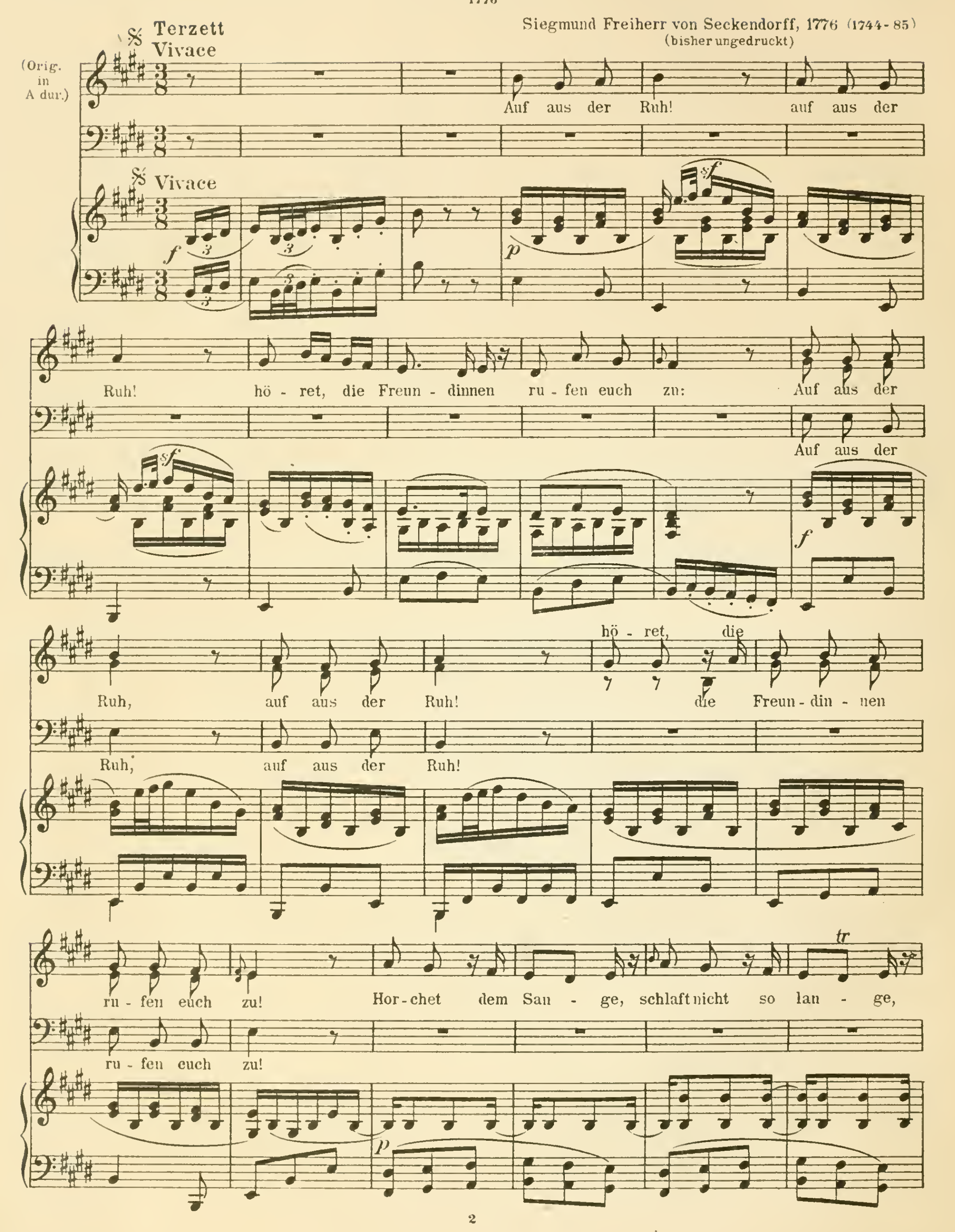
Ach! so neid'scht' und quält ich ihn,
Und so ist der Arme hin!
Schwebt in Kummer, Mangel, Not,
Ist verloren! Er ist tot!
Sieh mich, Heil'ger, wie ich bin,
Eine arme Sünderin.

6. Szene aus „Lila"

(Terzett und Duett)

1776

Siegmund Freiherr von Seckendorff, 1776 (1744-85)
(bisher ungedruckt)





hö - ret, die Freun - din-nen ru - fen euch zu, hor - chet dem San - - ge,

schlaft nicht so lan - - ge, auf aus der Ruh!

Chor

Auf aus der

Auf aus der

Ruh! auf aus der Ruh!

hö - ret, die

die Freun - din - nen

Ruh! auf aus der Ruh!

ru - fen euch zu.

Auf!

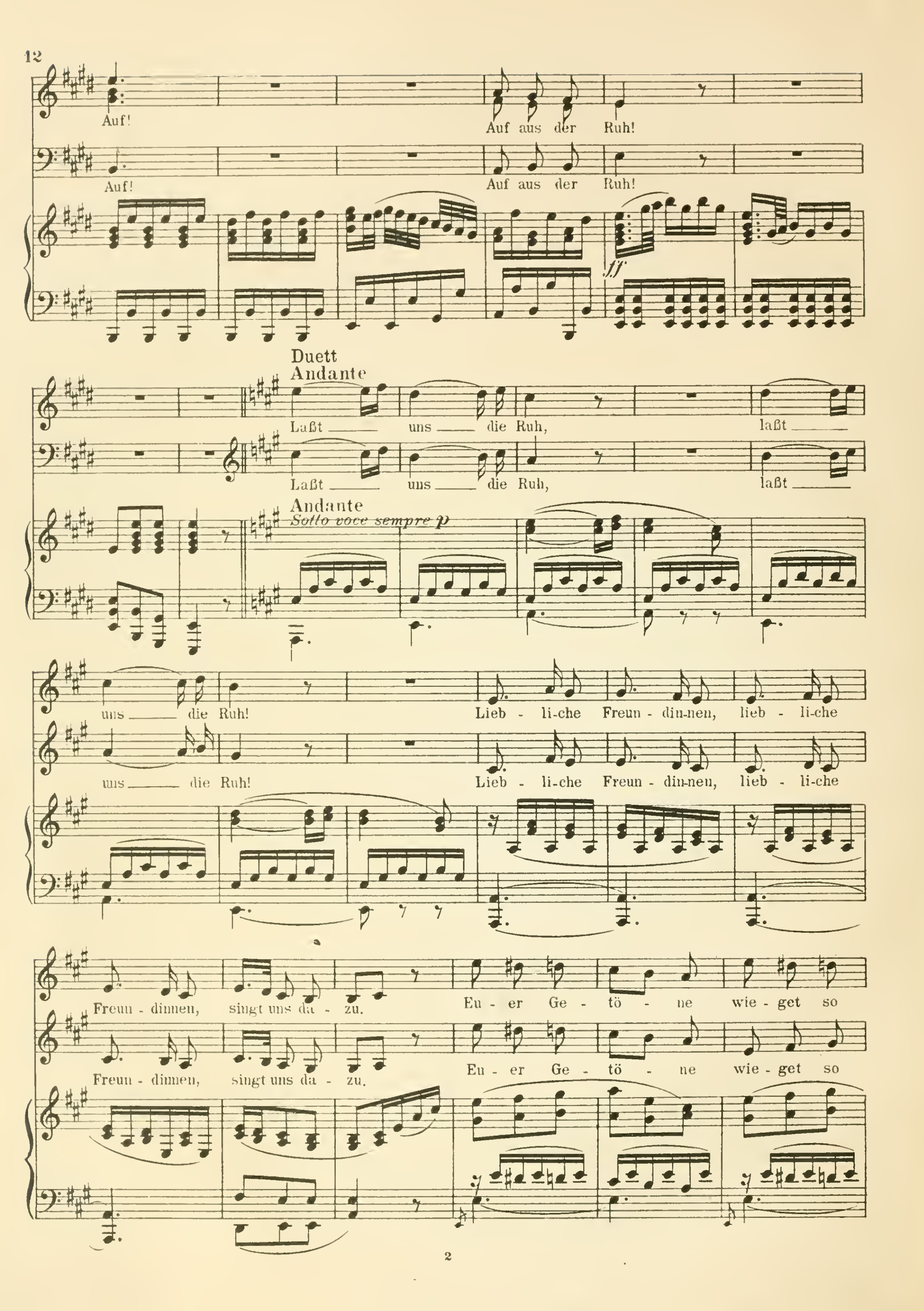
ru - fen euch zu.

Auf!

1. Coda

2. Coda

p *f*


Auf!
Auf aus der Ruh!
Auf!
Auf aus der Ruh!
ff
Duett
Andante
Laßt uns die Ruh, laßt
Laßt uns die Ruh, laßt
Andante
Sotto voce sempre p
uns die Ruh! Lieb - li-che Freun - din-nen, lieb - li-che
uns die Ruh! Lieb - li-che Freun - din-nen, lieb - li-che
Freun - dinnen, singt uns da - zu. Eu - er Ge - tö - ne wie - get so
Freun - dinnen, singt uns da - zu. Eu - er Ge - tö - ne wie - get so

schö - ne, lieb-li-che Freun-din-nen, singt uns, singt uns da - zu.

schö - ne, lieb-li-che Freun-din-nen, singt uns, singt uns da - zu.

Laßt uns die Ruh, laßt uns die

Laßt uns die Ruh, laßt uns die

Ruh. Lieb - li-che Freun - din-nen, lieb - li-che Freundin-nen, singtuns da -

Ruh. Lieb - li-che Freun - din-nen, lieb - li-che Freundin-nen, singtuns da -

zu. Laßt uns die Ruh, laßt uns die Ruh.

zu. Laßt uns die Ruh, laßt uns die Ruh.

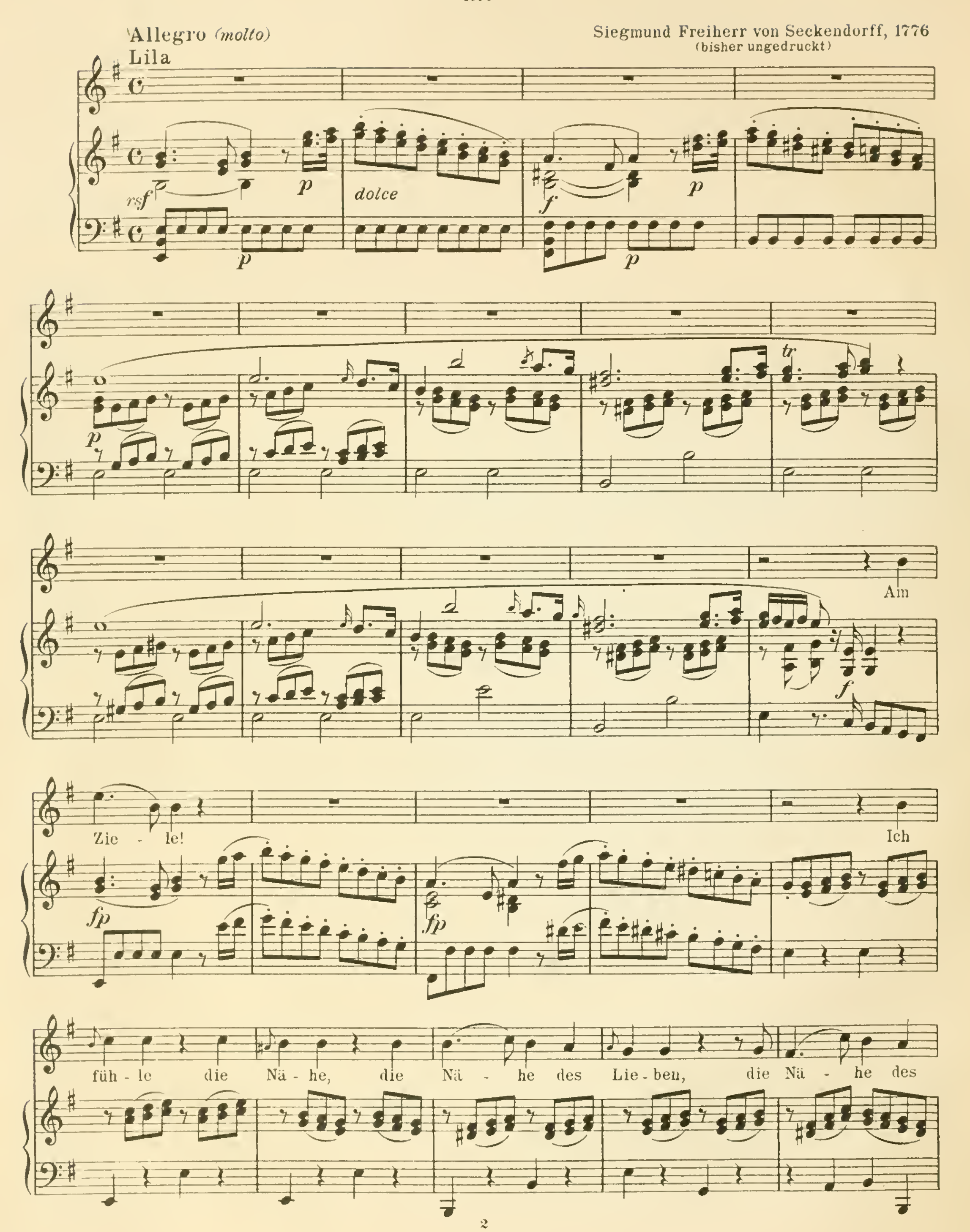
Da capo al segno.

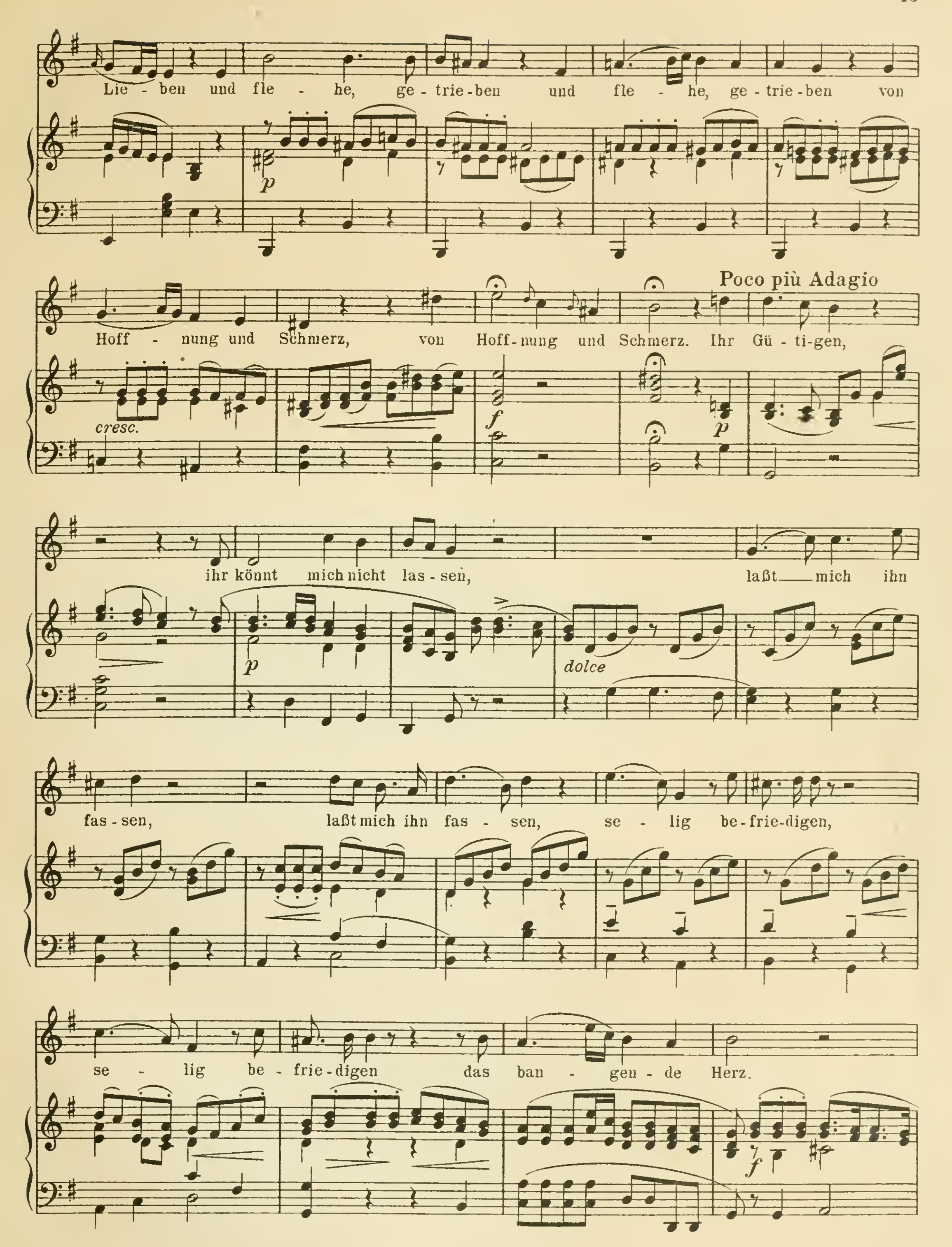
7. Am Ziele

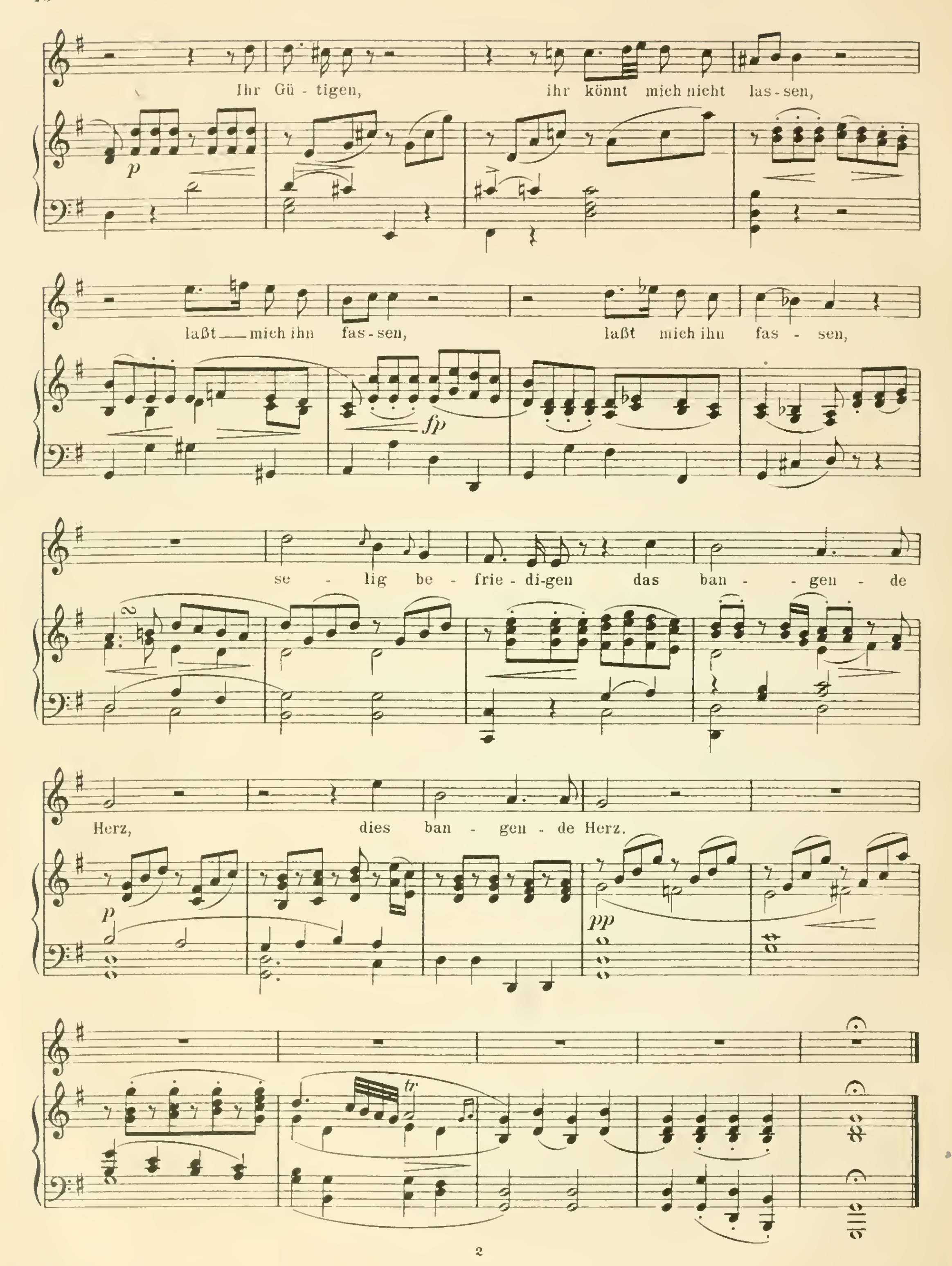
Schlußarie aus „Lila"

1776

Siegmund Freiherr von Seckendorff, 1776
(bisher ungedruckt)

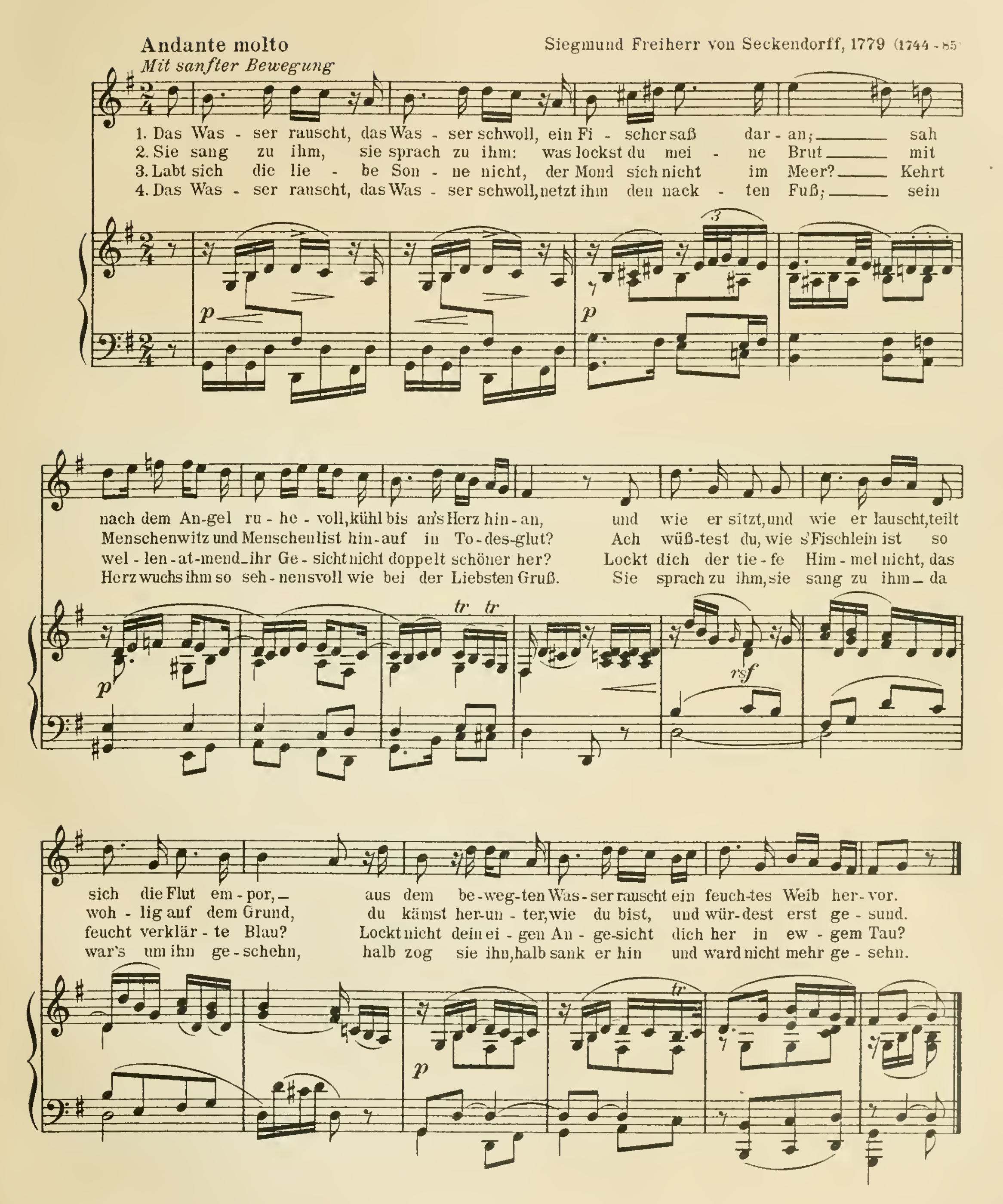



Lie - ben und fle - he, ge - trie - ben und fle - he, ge - trie - ben von
p
Hoff - nung und Schmerz, von Hoff - nung und Schmerz. Ihr Gü - ti - gen,
Poco più Adagio
cresc.
f
p
ihr könnt mich nicht las - sen, laßt mich ihn
dolce
fas - sen, laßt mich ihn fas - sen, se - lig be - frie - digen,
se - lig be - frie - digen das ban - gen - de Herz.


Ihr Gü - tigen,
ihr könnt mich nicht las - sen,
laßt mich ihn fas - sen,
laßt mich ihn fas - sen,
se - lig be - frie - di-gen das ban - - gen - de
Herz,
dies ban - gen - de Herz.
p
fp
pp
tr

8. Der Fischer

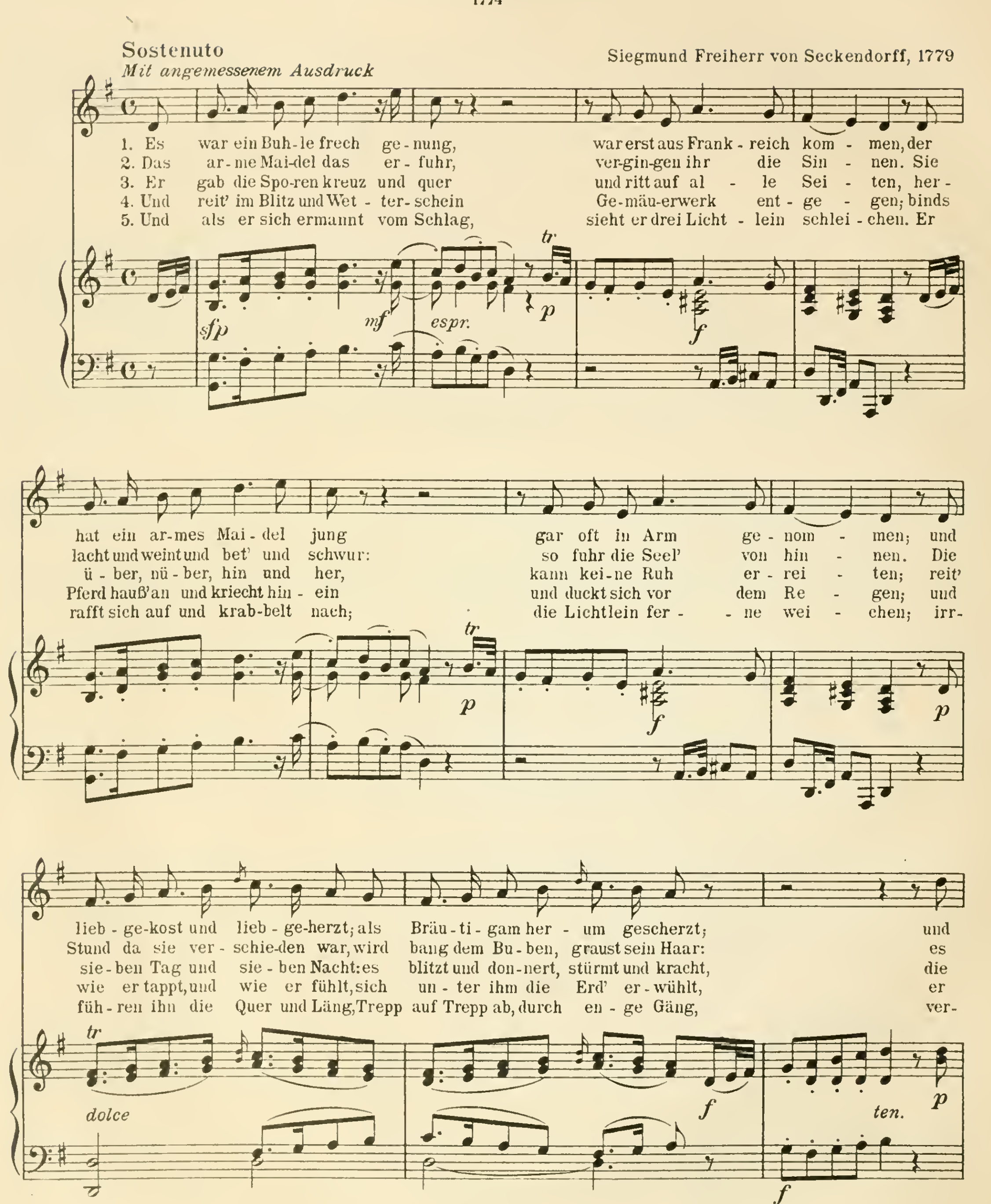
1778

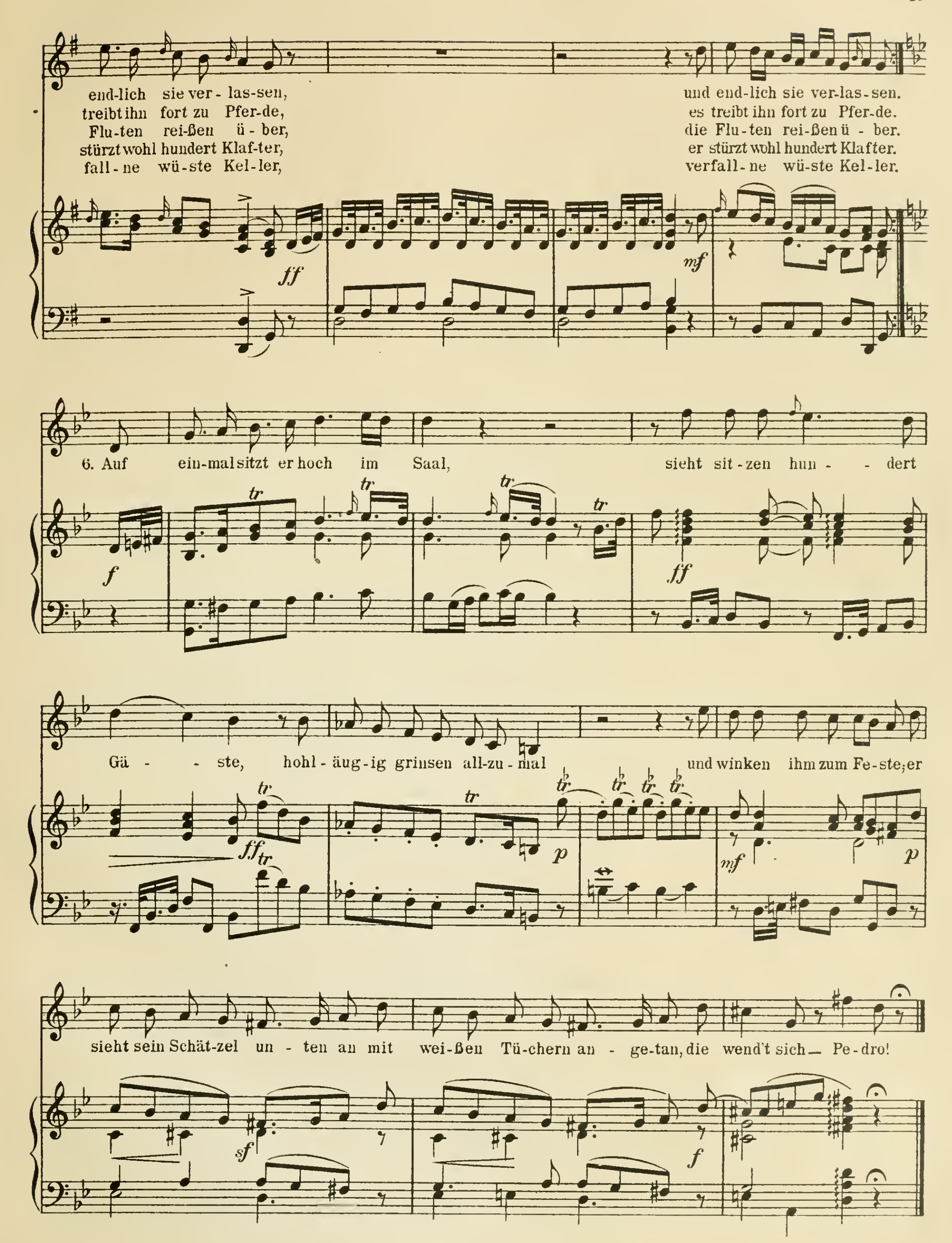


9. Romanze

aus „Claudine von Villa Bella“

1774




end-lich sie ver-las-sen,
treibt ihn fort zu Pfer-de,
Flu-ten rei-ßen ü-ber,
stürzt wohl hundert Klaf-ter,
fall-ne wü-ste Kel-ler,
und end-lich sie ver-las-sen.
es treibt ihn fort zu Pfer-de.
die Flu-ten rei-ßen ü-ber.
er stürzt wohl hundert Klafter.
verfall-ne wü-ste Kel-ler.
6. Auf ein-mal sitzt er hoch im Saal,
sieht sit-zen hun-dert
Gä-ste, hohl-äug-ig grinsen all-zu-mal
und winken ihm zum Fe-ster
sieht sein Schät-zel un-ten an mit wei-ßen Tü-chern an-ge-tan, die wend't sich — Pe-dro!
ff
mf
f
tr
p
sf

10. Romanze

aus „Erwin und Elmire“
1773

Philipp Christoph Kayser, 1776 (1755 - 1823)

Wenig lebhaft

1. Ein Veil-chen auf der Wie - se stand ge - bückt in sich und un - be-kannt, es war ein her - zigs Veil - chen. Da kam ein' jun - ge Schä - fe - rin mit leich-tem Schritt und mun-term Sinn, da - her! da - her! die Wie - se her, und sang.

2. Ach! denkt das Veil - chen, wär ich nur die schön - ste Blu - me der Na - tur, ach! nur ein klei - nes Weil - chen. Bis mich das Lieb - chen ab - ge-pflückt und an dem Bu - sen matt gedrückt, ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd-chen lang.

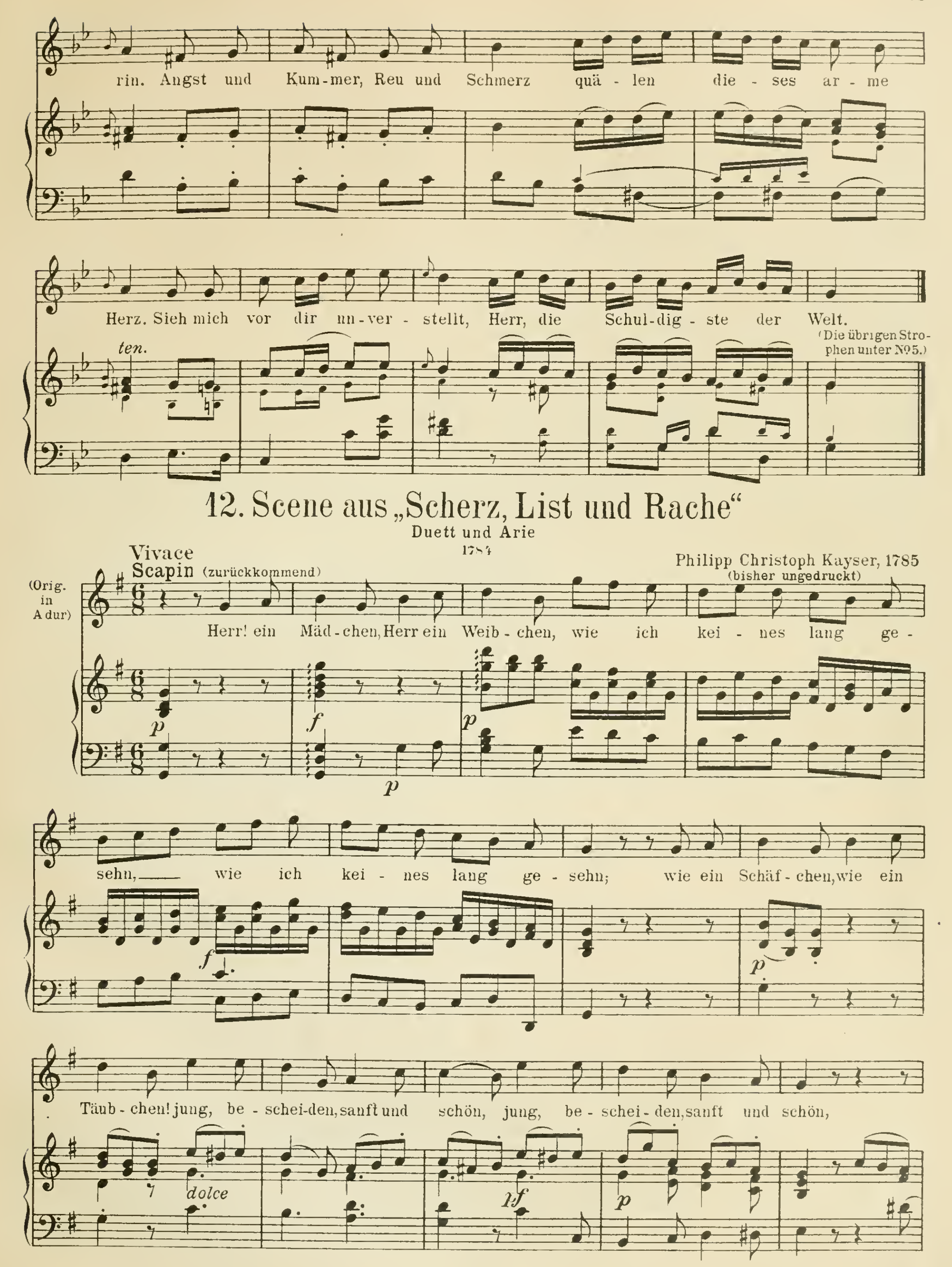
3. Ach a - ber ach! das Mäd - chen kam, und nicht in Acht das Veil-chen nahm, er - trat das ar - me Veil - chen. Und sank und starb und freut' sich noch: und sterb' ich denn, so sterb' ich doch durch sie! durch sie! zu ih - ren Fü - ßen doch!

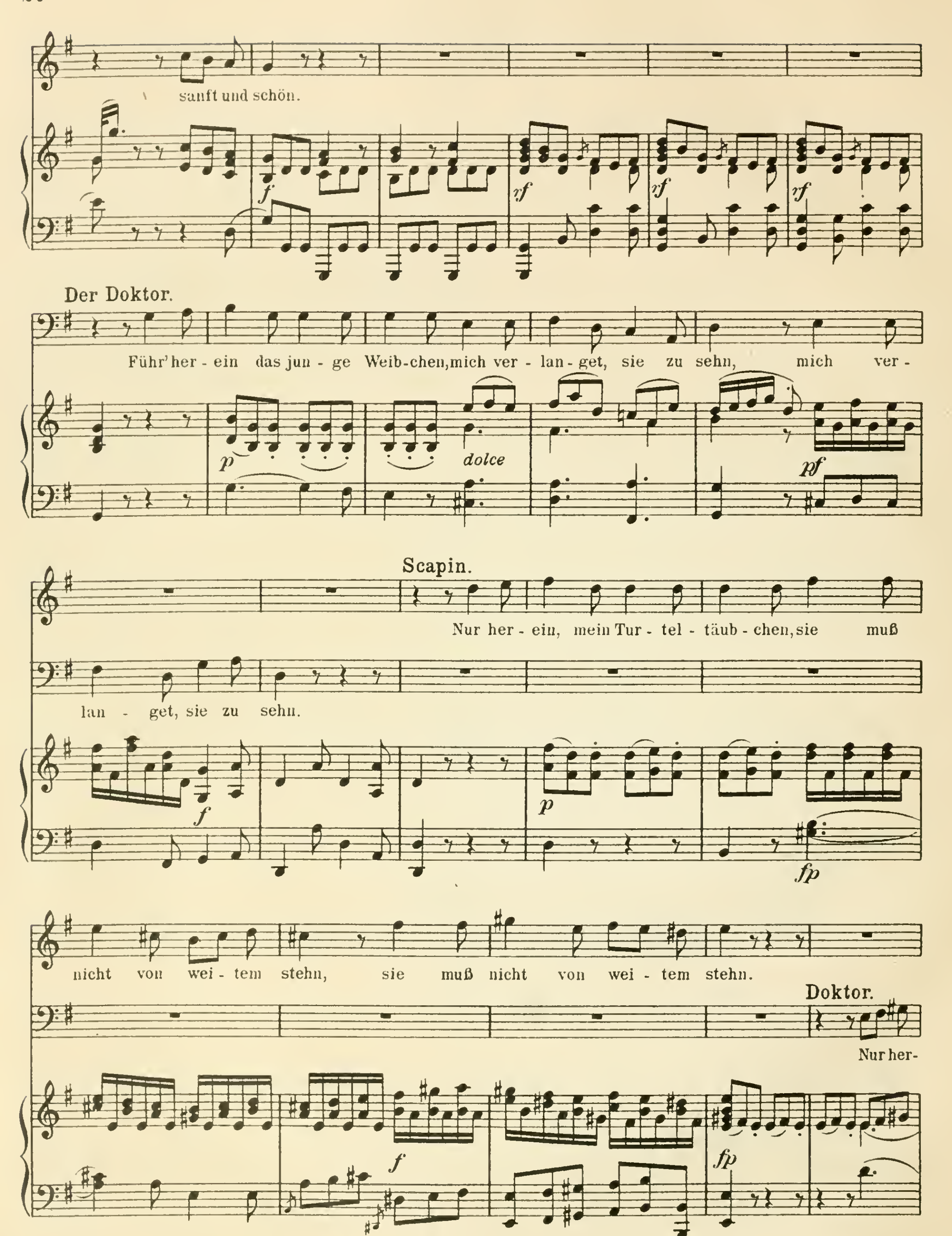
NB: „Zu der letzten Strophe muß das Clavier ganz ohne alle Verzierung gespielt werden.“ (Anmerkung des Komponisten.)

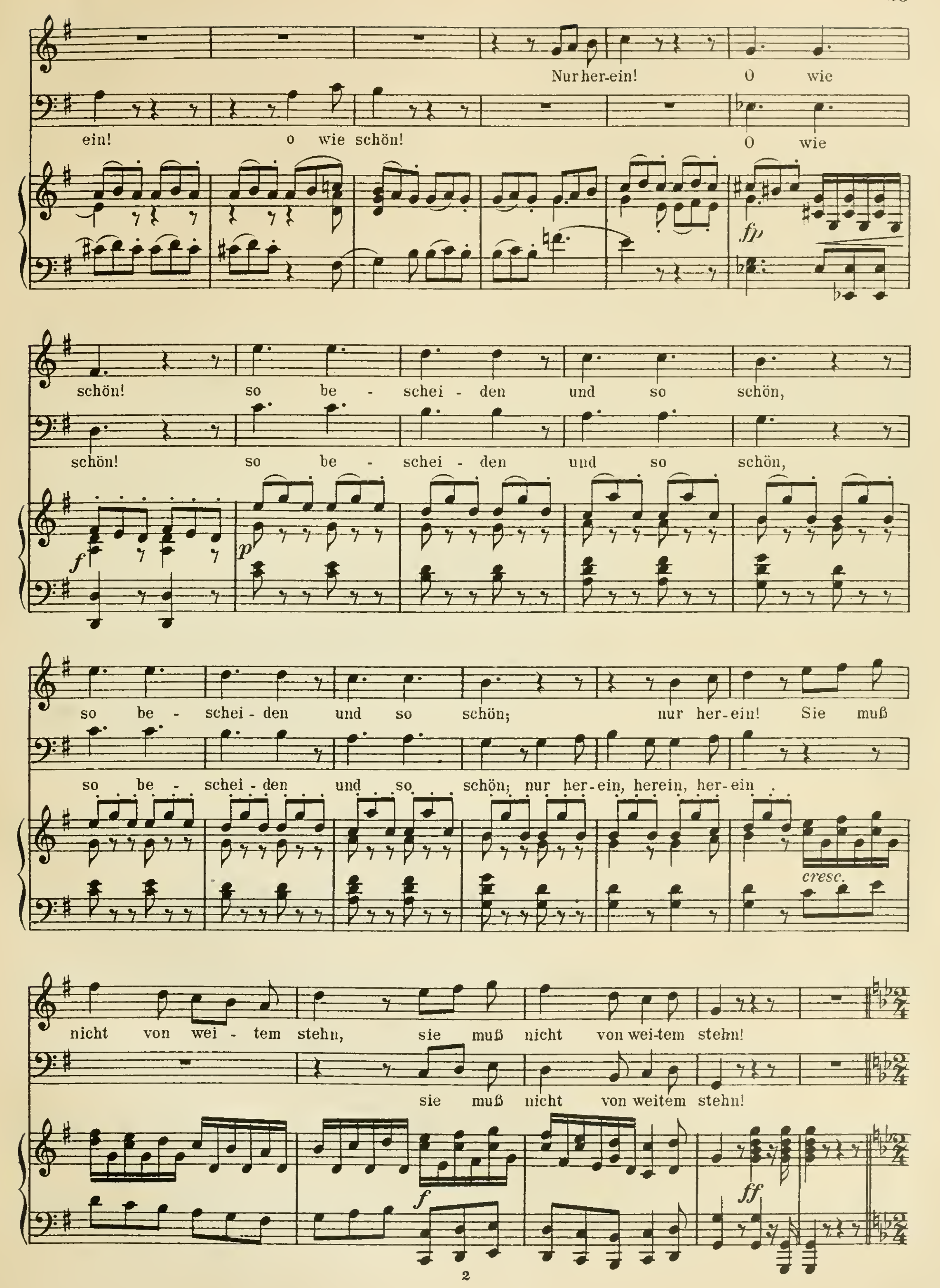
11. Bußlied

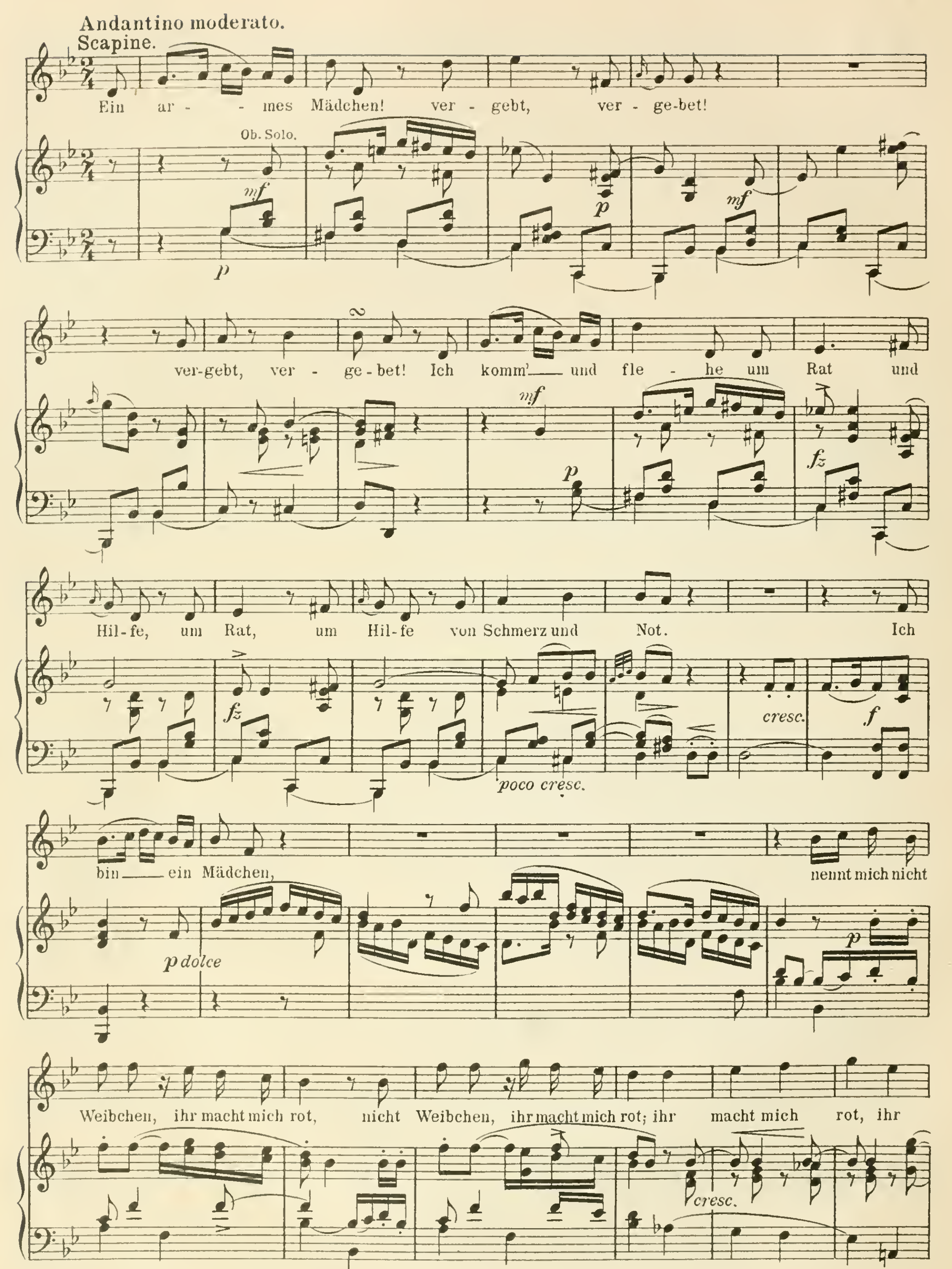
aus „Erwin und Elmire“
1773

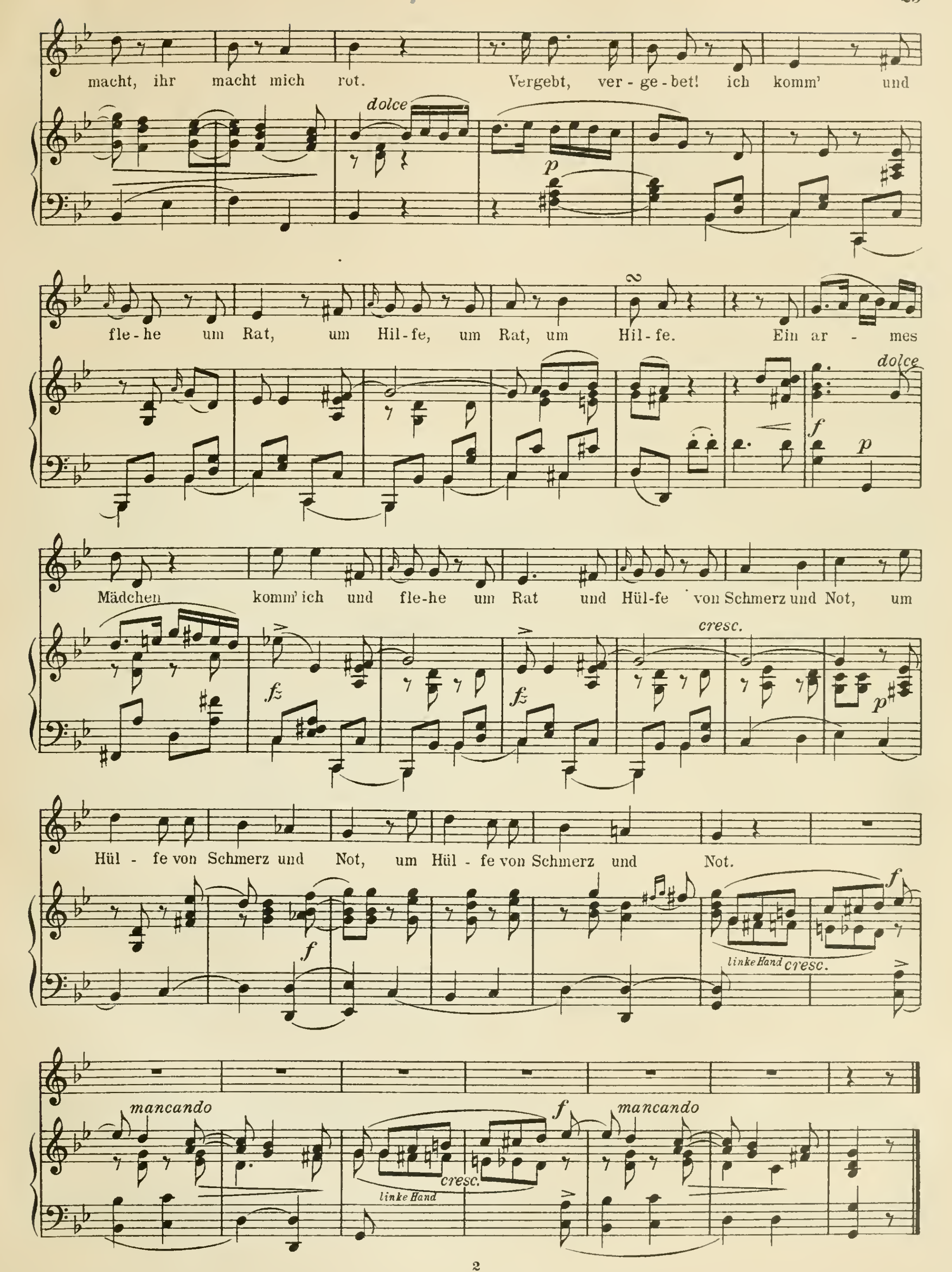



rin. Angst und Kum-mer, Reu und Schmerz quä - len die - ses ar - me
Herz. Sieh mich vor dir un-ver - stellt, Herr, die Schul-dig - ste der Welt.
ten.
(Die übrigen Strophen unter No 5.)
12. Scene aus „Scherz, List und Rache“
Duett und Arie
1784
Vivace
Scapin (zurückkommend)
Philipp Christoph Kayser, 1785
(bisher ungedruckt)
(Orig. in A dur)
Herr! ein Mäd-chen, Herr ein Weib - chen, wie ich kei - nes lang ge -
sehn, wie ich kei - nes lang ge - sehn; wie ein Schäf - chen, wie ein
Täub - chen! jung, be - schei-den, sanft und schön, jung, be - schei - den, sanft und schön,
dolce


sanft und schön.
Der Doktor.
Führ' her - ein das jun - ge Weib-chen, mich ver - lan - get, sie zu sehn, mich ver -
dolce
lan - get, sie zu sehn.
Scapin.
Nur her - ein, mein Tur - tel - täub - chen, sie muß
nicht von wei - tem stehn, sie muß nicht von wei - tem stehn.
Doktor.
Nur her-


Nur her-ein! O wie
ein! o wie schön! O wie
fp
schön! so be - schei - den und so schön,
schön! so be - schei - den und so schön,
f
p
so be - schei - den und so schön; nur her-ein! Sie muß
so be - schei - den und so schön; nur her-ein, herein, her-ein .
cresc.
nicht von wei - tem stehn, sie muß nicht von wei-tem stehn!
sie muß nicht von weitem stehn!
f
ff

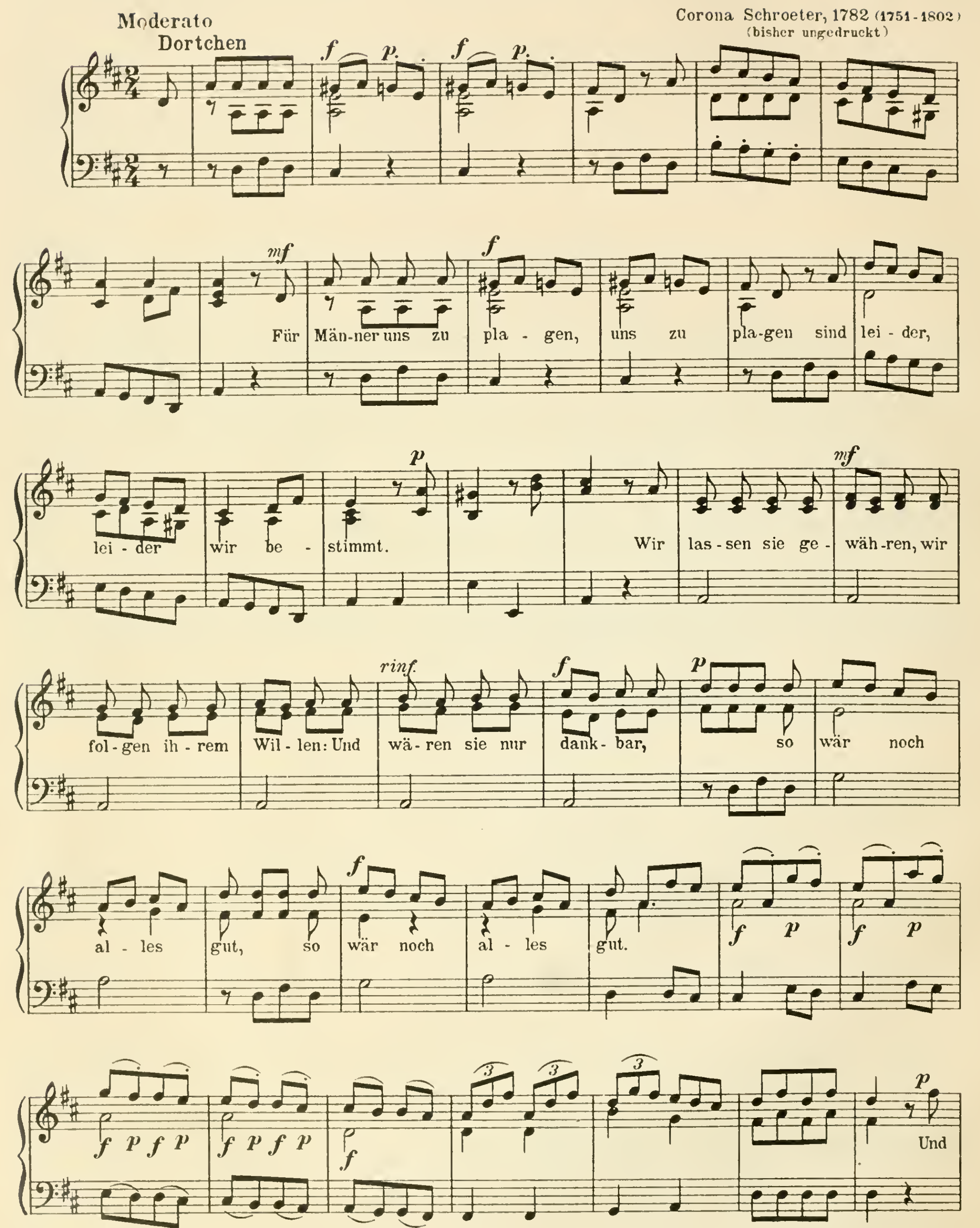

Andantino moderato.
Scapine.
Ein ar - - mes Mädchen! ver - gebt, ver - ge-bet!
Ob. Solo.
mf
p
vergebt, ver - ge-bet! Ich komm' und fle - he um Rat und
fz
Hil-fe, um Rat, um Hil-fe von Schmerz und Not. Ich
poco cresc.
cresc.
f
bin ein Mädchen, nennt mich nicht
p dolce
Weibchen, ihr macht mich rot, nicht Weibchen, ihr macht mich rot; ihr macht mich rot, ihr

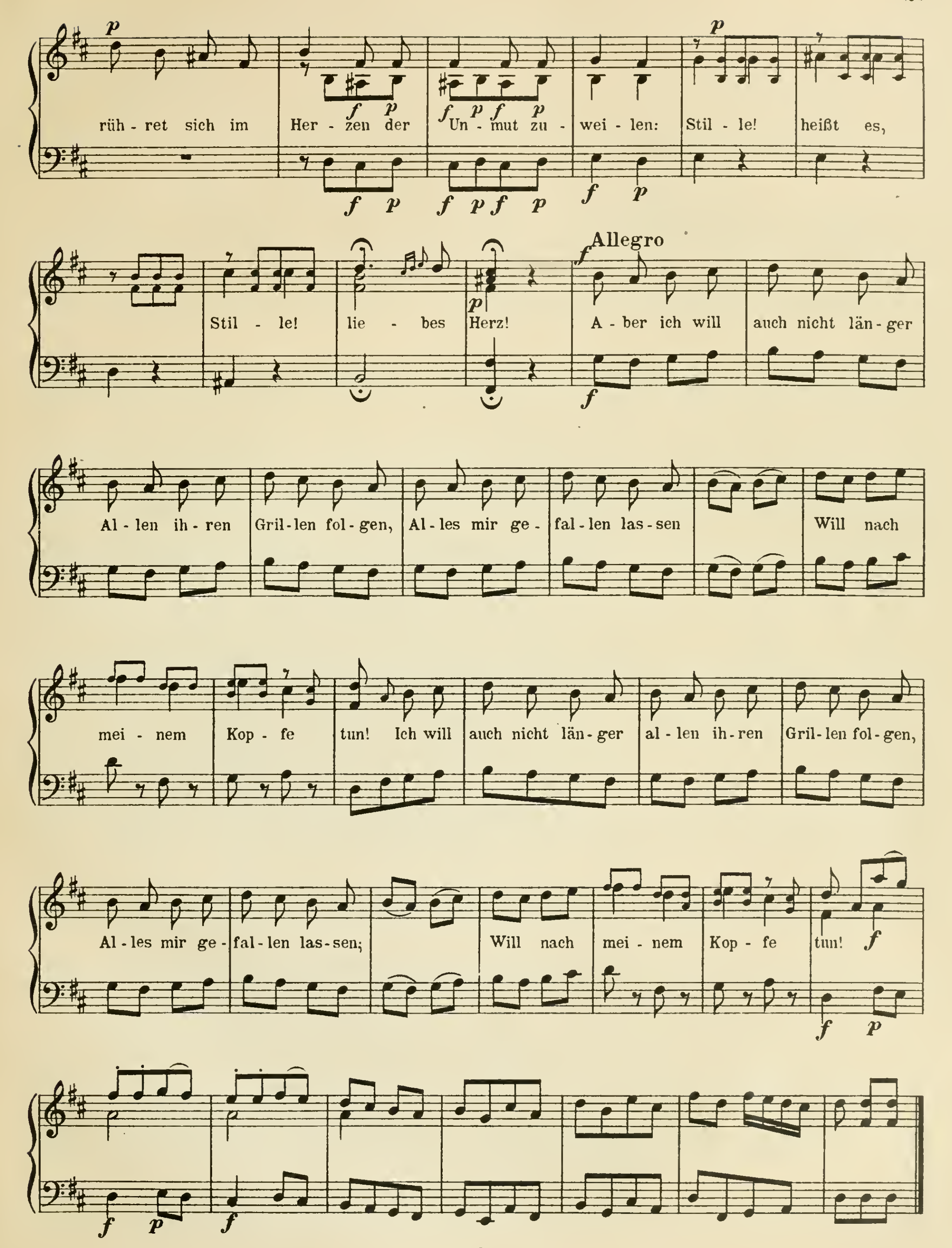

macht, ihr macht mich rot. Vergebt, ver - ge - bet! ich komm' und
dolce
p
fle - he um Rat, um Hil - fe, um Rat, um Hil - fe. Ein ar - mes
dolce
f
p
Mädchen komm' ich und fle - he um Rat und Hül - fe von Schmerz und Not, um
cresc.
fz
fz
p
Hül - fe von Schmerz und Not, um Hül - fe von Schmerz und Not.
f
f
linke Hand cresc.
mancando
f
mancando
linke Hand
cresc.

13. Für Männer uns zu plagen

aus der „Fischerin“

1781

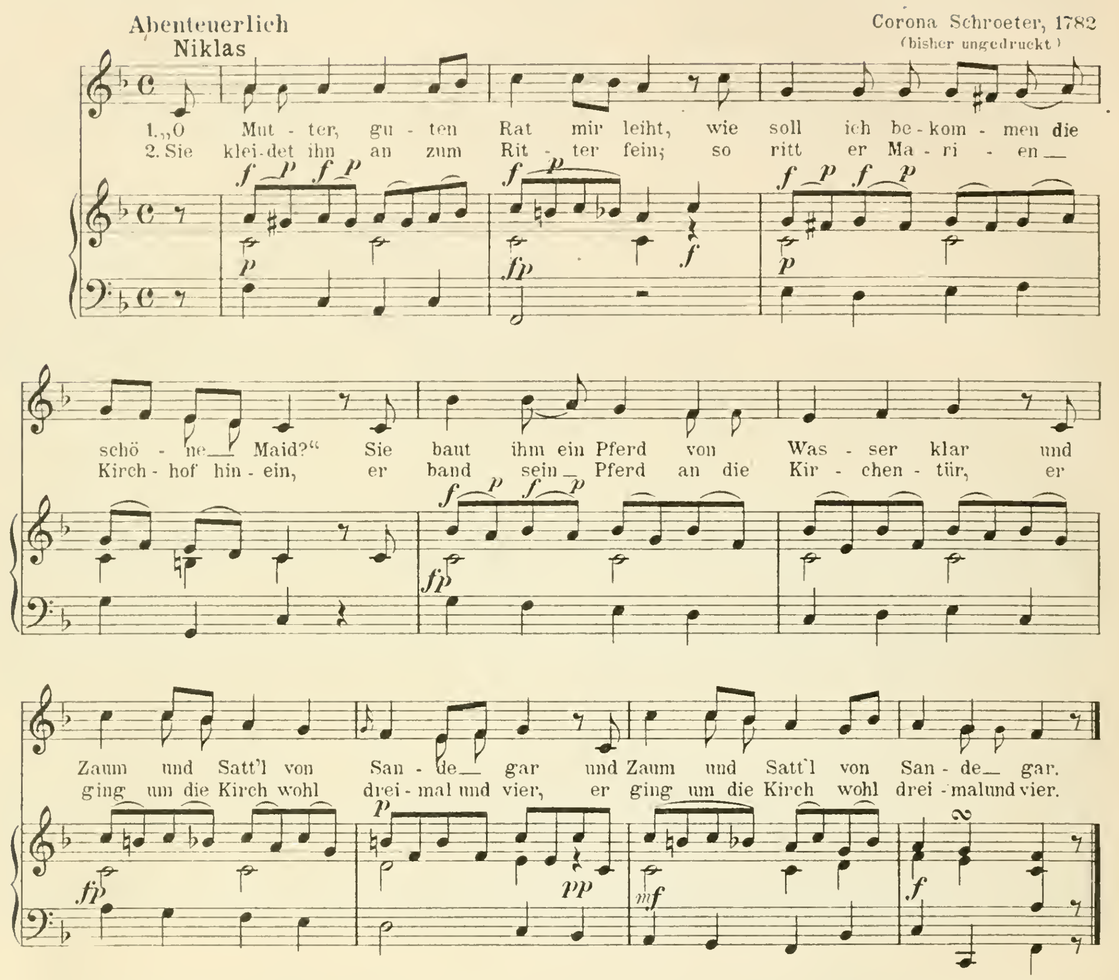



p
rüh - ret sich im Her - zen der Un - mut zu - wei - len: Stil - le! heißt es,
f p f p f p
Allegro
Stil - le! lie - bes Herz! A - ber ich will auch nicht län - ger
Al - len ih - ren Gril - len fol - gen, Al - les mir ge - fal - len las - sen Will nach
mei - nem Kop - fe tun! Ich will auch nicht län - ger al - len ih - ren Gril - len fol - gen,
Al - les mir ge - fal - len las - sen; Will nach mei - nem Kop - fe tun!

14. O Mutter, guten Rat mir leiht

aus der „Fischerin“

1781



3.
Der Wassermann in die Kirch ging ein,
Sie kamen um ihn, groß und klein.
Der Priester eben stand vorm Altar:
„Was kommt für ein blanker Ritter dar?“

4.
Das schöne Mädchen lacht in sich:
„O wär der blanke Ritter für mich!“
Er trat über einen Stuhl und zwei:
„O Mädchen, gieb mir Wort und Treu!“

5.
Er trat über Stühle drei und vier:
„O schönes Mädchen, zieh mit mir!“
Das schöne Mädchen die Hand ihm reicht:
„Hier hast Du meine Treu; ich folg dir leicht.“

6.
Sie gingen hinaus mit Hochzeitschaar,
Sie tanzten freudig und ohne Gefahr;
Sie tanzten nieder bis an den Strand,
Sie waren allein jetzt Hand in Hand.

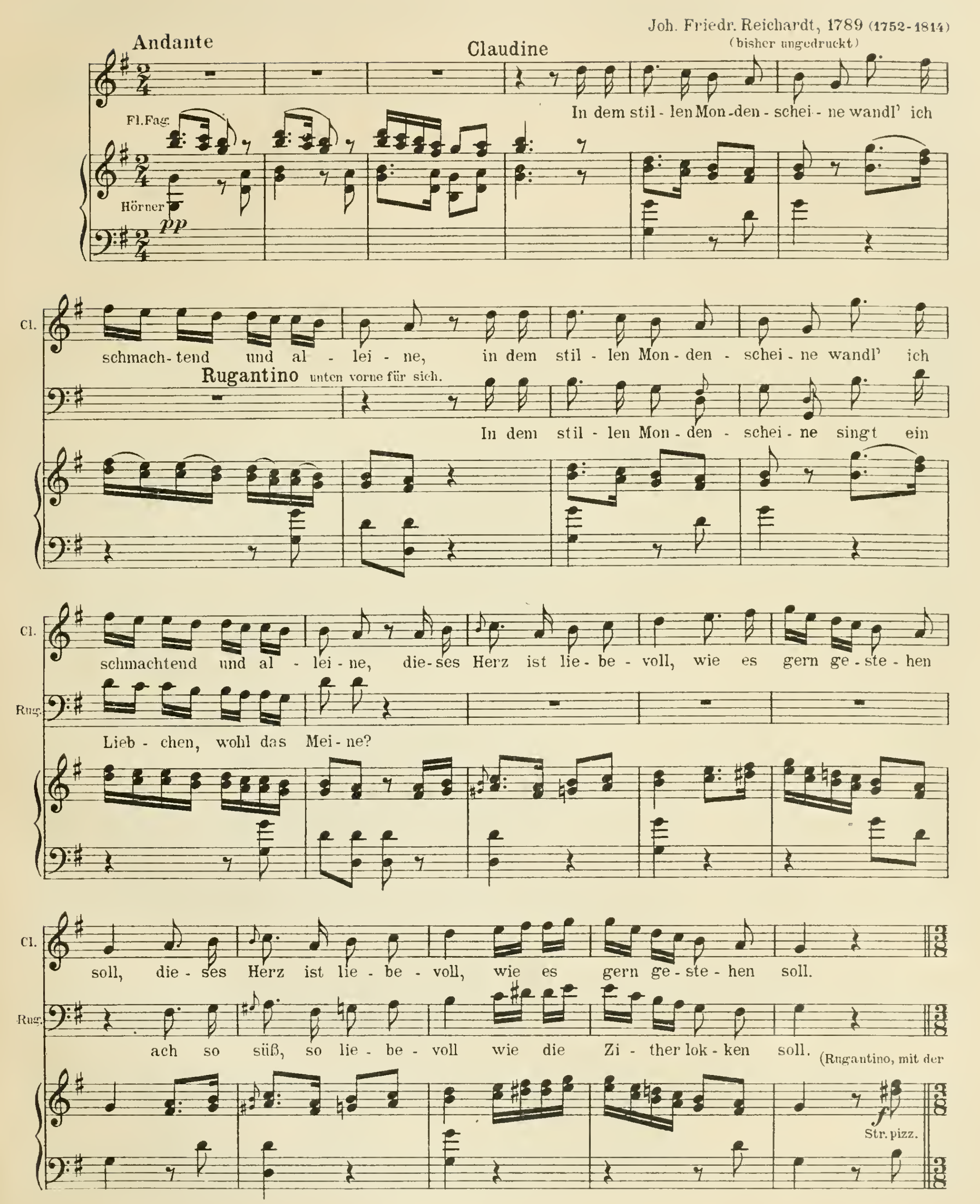
7.
„Halt, schönes Mädchen, das Roß mir hier!
Das niedlichste Schiffchen bring ich dir.“
Und als sie kamen auf den weißen Sand,
Da kehrten sich alle Schiffe zu Land;

8.
Und als sie kamen auf den Sund,
Das schöne Mädchen sank auf den Grund.
Noch lange hörten am Lande sie,
Wie das schöne Mädchen im Wasser schrie.

9.
Ich rat euch Jungfern, was ich kann:
Geht nicht in Tanz mit dem Wassermann.

15. Szene

aus „Claudine von Villa Bella“
1774





Allegretto

Zither sich begleitend und sich nähernd)

Rug.

Cu - pi - do, lo - ser, ei - gen - sin - ni - ger Kna - be,

p

du batst mich um Quar - tier auf ei - ni - ge Stun - den.

Wie vie - le Tag und Näch - te bist du mir ge - blie - ben, und

bist nun so her - risch und Mei - ster im Hau - se ge - wor - den.

f

Andante

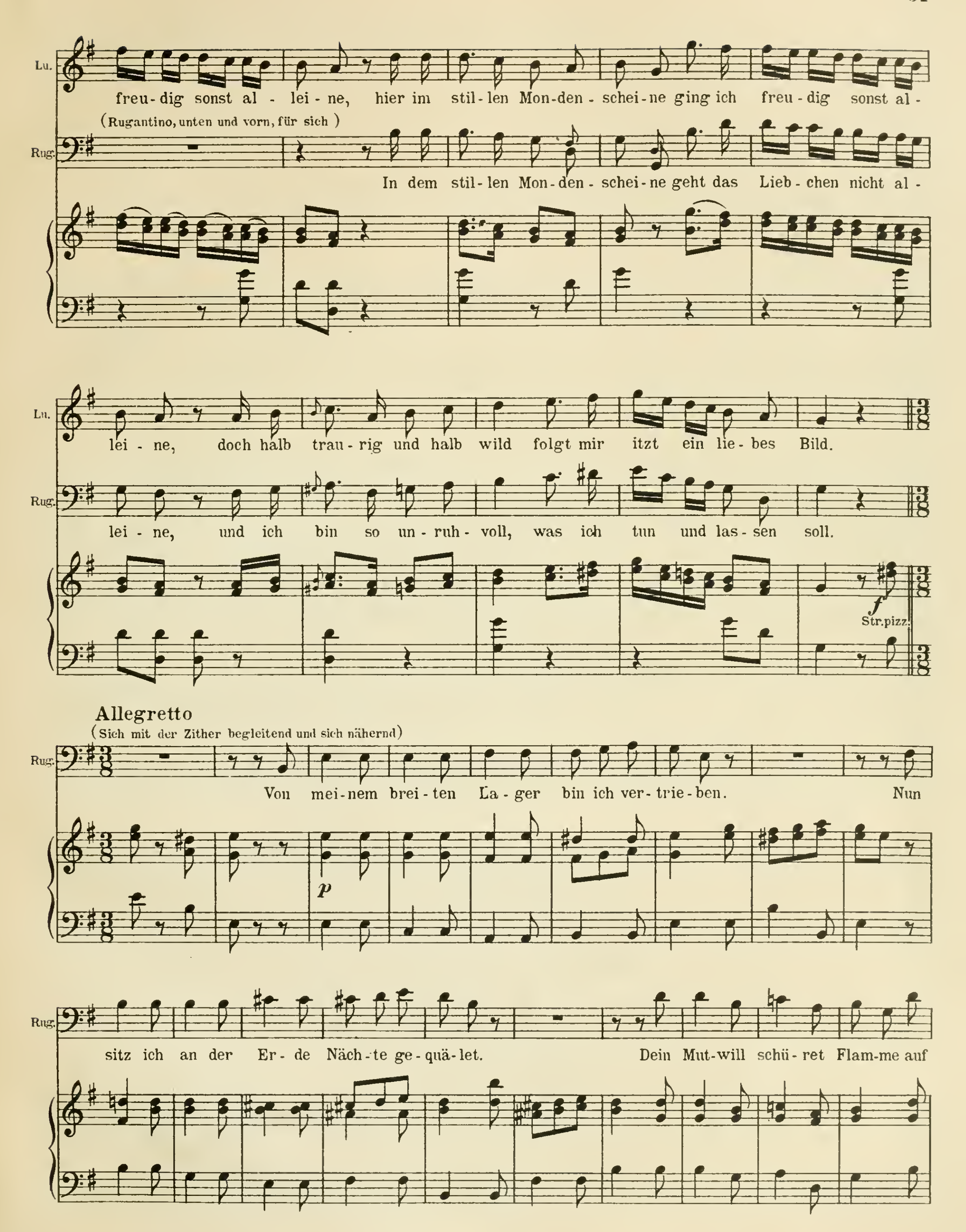
Lucinde tritt von der andern Seite auf die Terasse'

Hier im stil - len Mon - den - schei - ne ging ich

Fl.
Fag.

Hörner

pp


Lu.
freu-dig sonst al - lei - ne, hier im stil-len Mon-den - schei-ne ging ich freu-dig sonst al -
(Rugantino, unten und vorn, für sich)
Rug.
In dem stil-len Mon-den - schei-ne geht das Lieb-chen nicht al -
Lu.
lei - ne, doch halb trau-rig und halb wild folgt mir itzt ein lie-bes Bild.
Rug.
lei - ne, und ich bin so un-ruh-voll, was ich tun und las-sen soll.
Str.pizz.
Allegretto
(Sich mit der Zither begleitend und sich nähernd)
Rug.
Von mei-nem brei-ten La-ger bin ich ver-trie-ben. Nun
Rug.
sitz ich an der Er-de Näch-te ge-quä-let. Dein Mut-will schü-ret Flam-me auf



Claudine Allegro

Das Klim-pern hör ich doch

Lucinde

Das Klim-pern hör ich doch

Rug.

Flamme des Heerdes, verbrennet den Vorrat des Winters und senget mich Armen.

Fl. Allegro

Viol. Hörn.

Cl. gar zu ger-ne Käm sie nur nä-her, sie steht so fer-ne

Lu. gar zu ger-ne Käm sie nur nä-her, sie steht so fer-ne

Rug. Es scheint, sie hö-ren das Klimpern ger-ne ich tre-te

Hörn. Fl. Fag.

Fag. Str.

Cl. Nun kommt sie nä-her, nun ist sie da nun ist sie da.

Lu. Nun kommt sie nä-her, nun ist sie da nun ist sie da.

Rug. nä-her, ich stand zu fer-ne. Nun bin ich nä-her, nun bin ich da nun bin ich da.

Str. pizz. Fl. Fag. Hörn.

pf

16. Bundeslied

1775

Joh. Friedr. Reichardt, 1809

Feierlich froh







3.

Wer lebt in unserm Kreise,
Und lebt nicht selig drin,
Genießt die freie Weise
Und treuen Brüdersinn?
So bleibt durch alle Zeiten
Herz Herzen zugekehrt;
Von keinen Kleinigkeiten
Wird unser Bund gestört.

4.

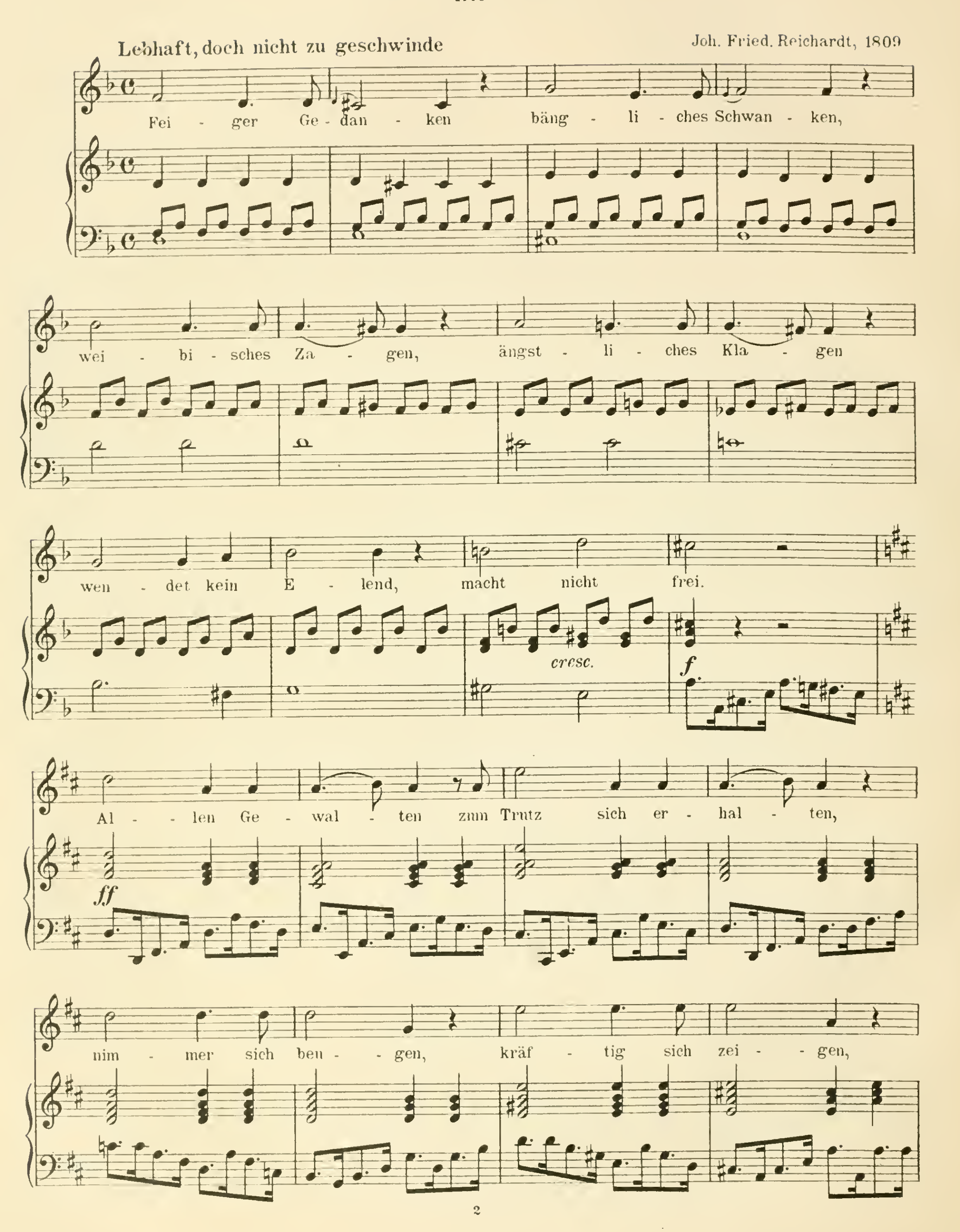
Uns hat ein Gott gesegnet
Mit freiem Lebensblick,
Und alles, was begegnet,
Erneuert unser Glück.
Durch Grillen nicht gedränget,
Verknickt sich keine Lust;
Durch Zieren nicht geenget,
Schlägt freier unsre Brust.

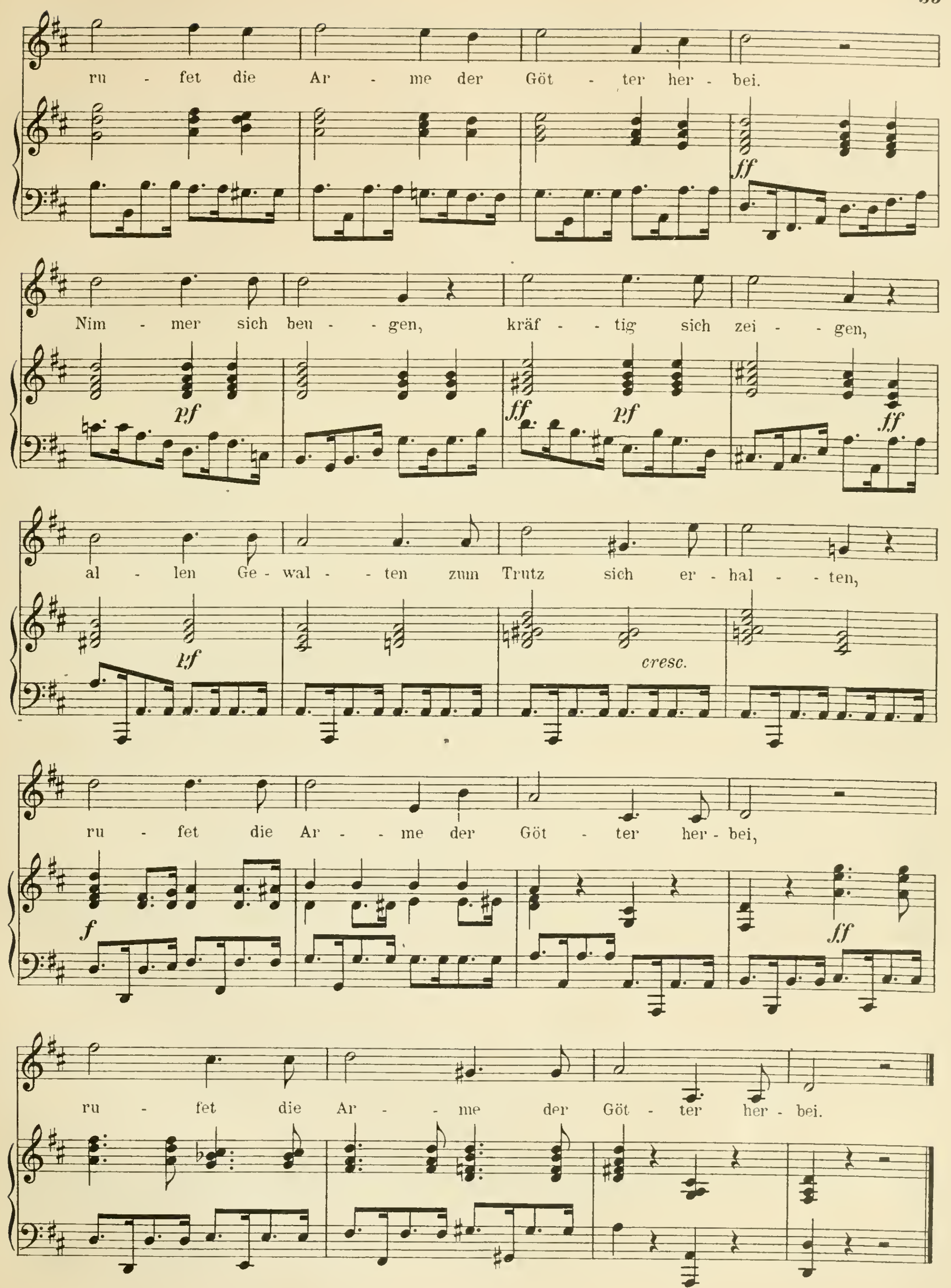
5.

Mit jedem Schritt wird weiter
Die rasche Lebensbahn,
Und heiter, immer heiter
Steigt unser Blick hinan.
Uns wird es nimmer bange,
Wenn alles steigt und fällt,
Und bleiben lange, lange!
Auf ewig so gestellt.

17. Aus „Lila“

1776




ru - fet die Ar - me der Göt - ter her - bei.
Nim - mer sich beu - - gen, kräf - - tig sich zei - - gen,
al - len Ge - wal - - ten zum Trutz sich er - hal - - ten,
ru - fet die Ar - - me der Göt - ter her - bei,
ru - fet die Ar - - me der Göt - ter her - bei.
cresc.

18. Schäfers Klage

1802



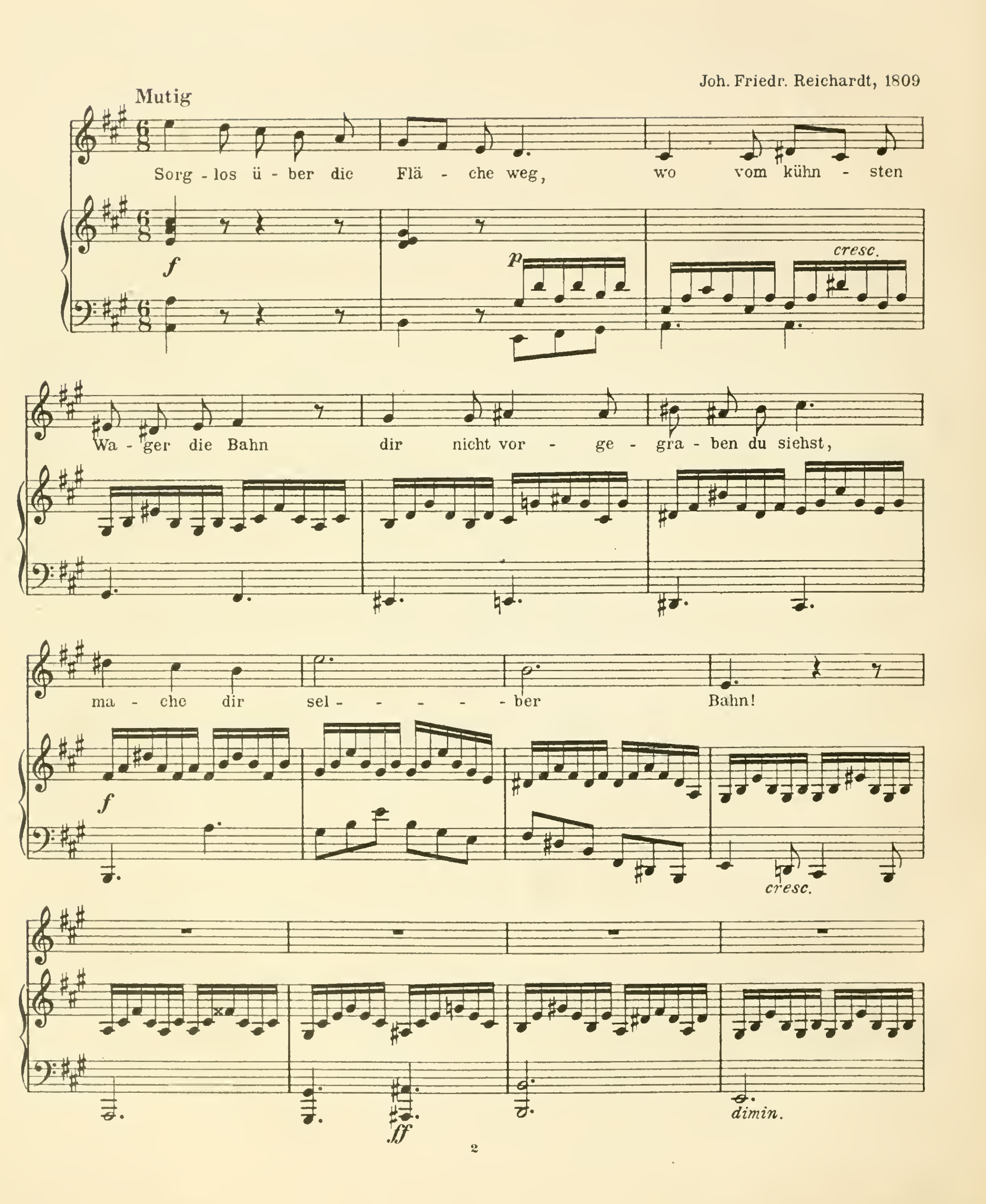
19. Trost in Tränen

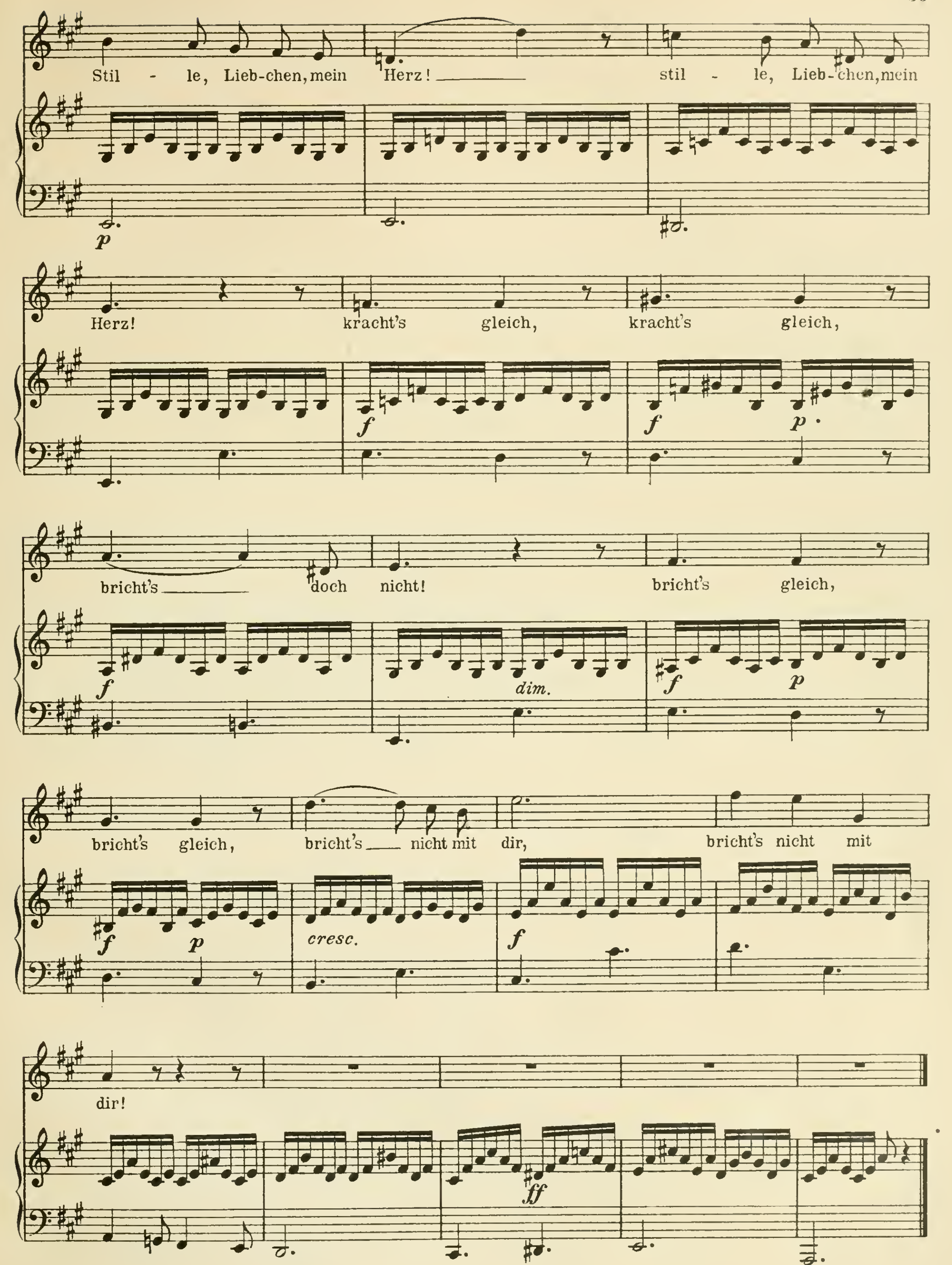
1803



20. Mut

1775-76




Stil - le, Lieb-chen, mein Herz!
stil - le, Lieb-chen, mein
p
Herz!
kracht's gleich,
kracht's gleich,
f
f
p
bricht's doch nicht!
bricht's gleich,
f
dim.
f
p
bricht's gleich,
bricht's nicht mit dir,
bricht's nicht mit
f
p
cresc.
f
dir!
ff

21. Aus „Euphrosyne“

1797 - 98

Joh. Friedr. Reichardt, 1809 (1752 - 1814)

Sehr langsam

Tie - fer liegt die Nacht um mich her,

pp

die stür - zen - den Was - ser brau - sen ge -

cresc. *f*

wal - ti - ger nun ne - ben dem schlüpf - ri - gen

dim. *p*

Pfad. Un - be -

cresc. *f*

zwing- - - li-che Trau-er be - fällt mich, ent - kräf - ten - der

Jam-mer, und ein moo - si - ger Fels stüt - zet den Sin - ken-den nur.

Weh-mut reißt durch die Sai-ten der Brust; die nächt - li-chen Trä - nen

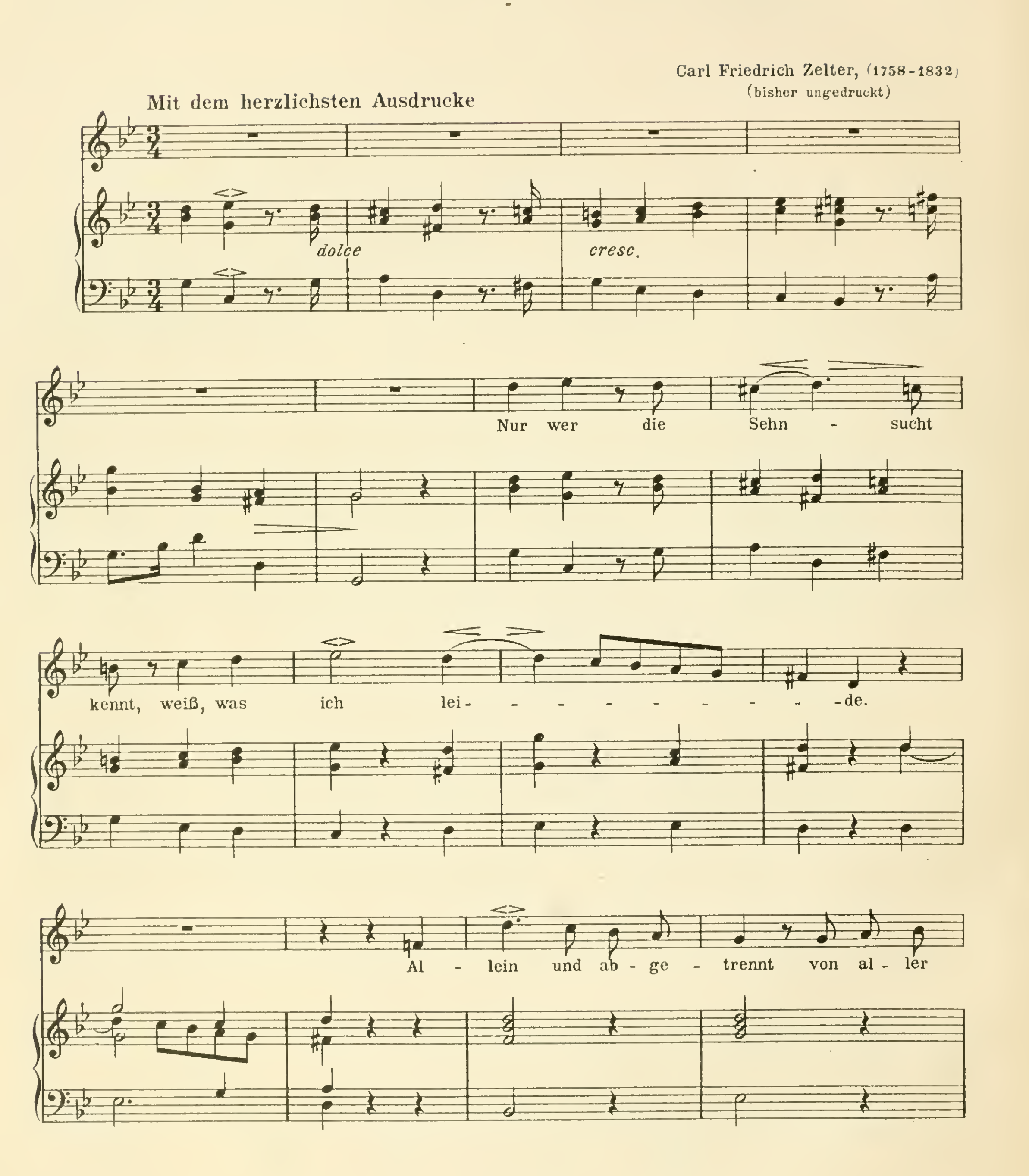
flie-ßen, und ü - ber dem Wald kün-det der Mor - gen sich

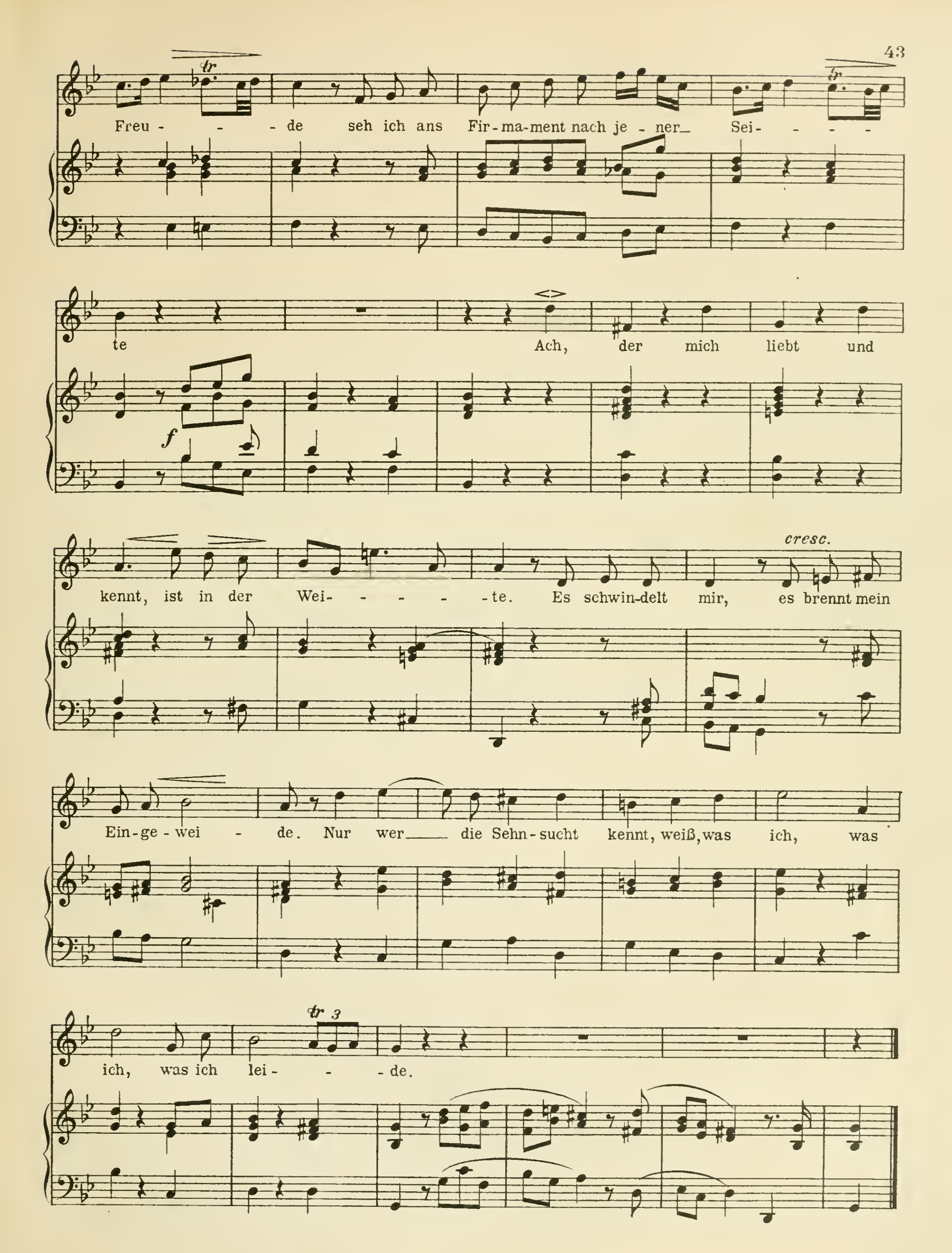
an.

22. Sehnsucht

1785

Carl Friedrich Zelter, (1758-1832)
(bisher ungedruckt)

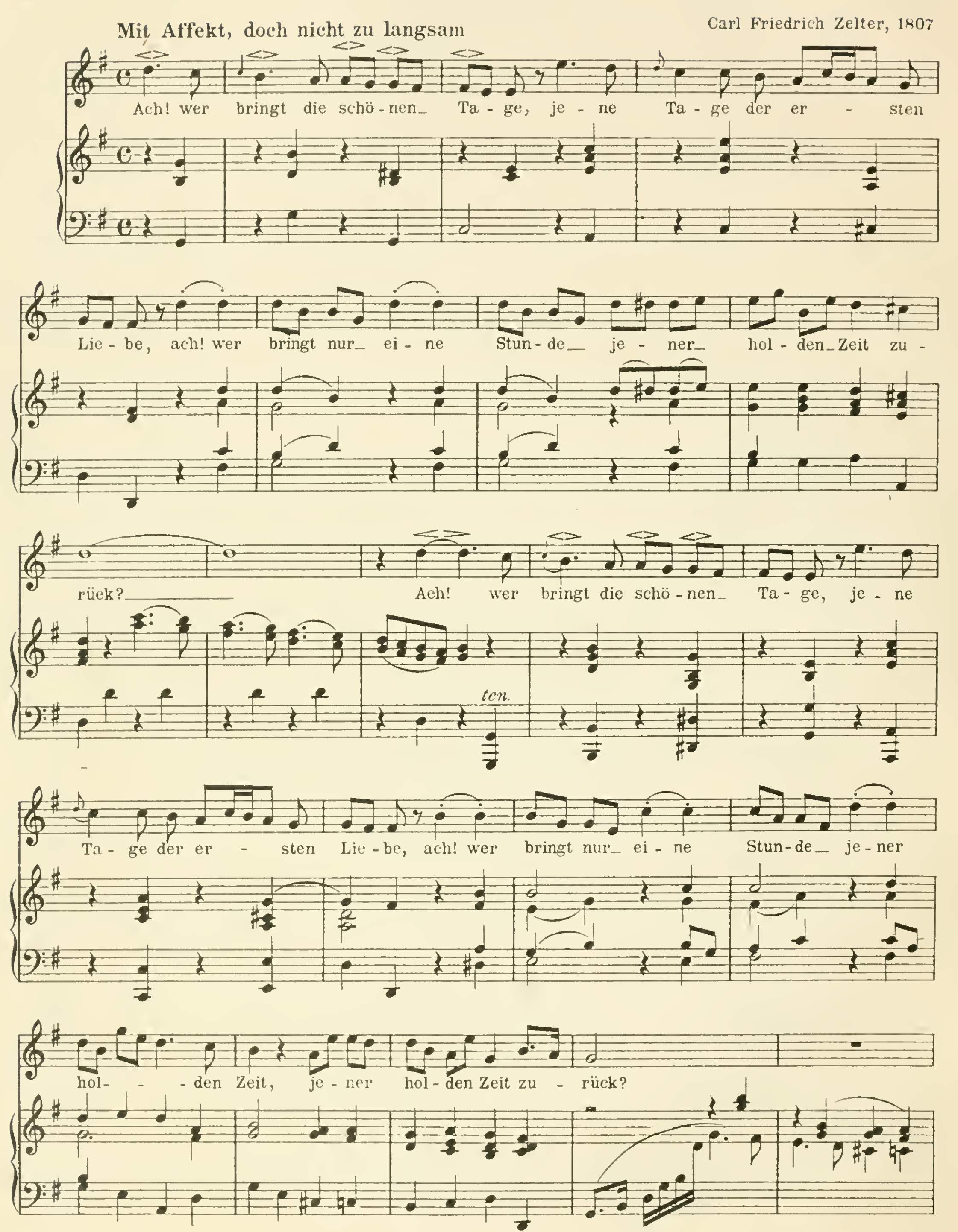


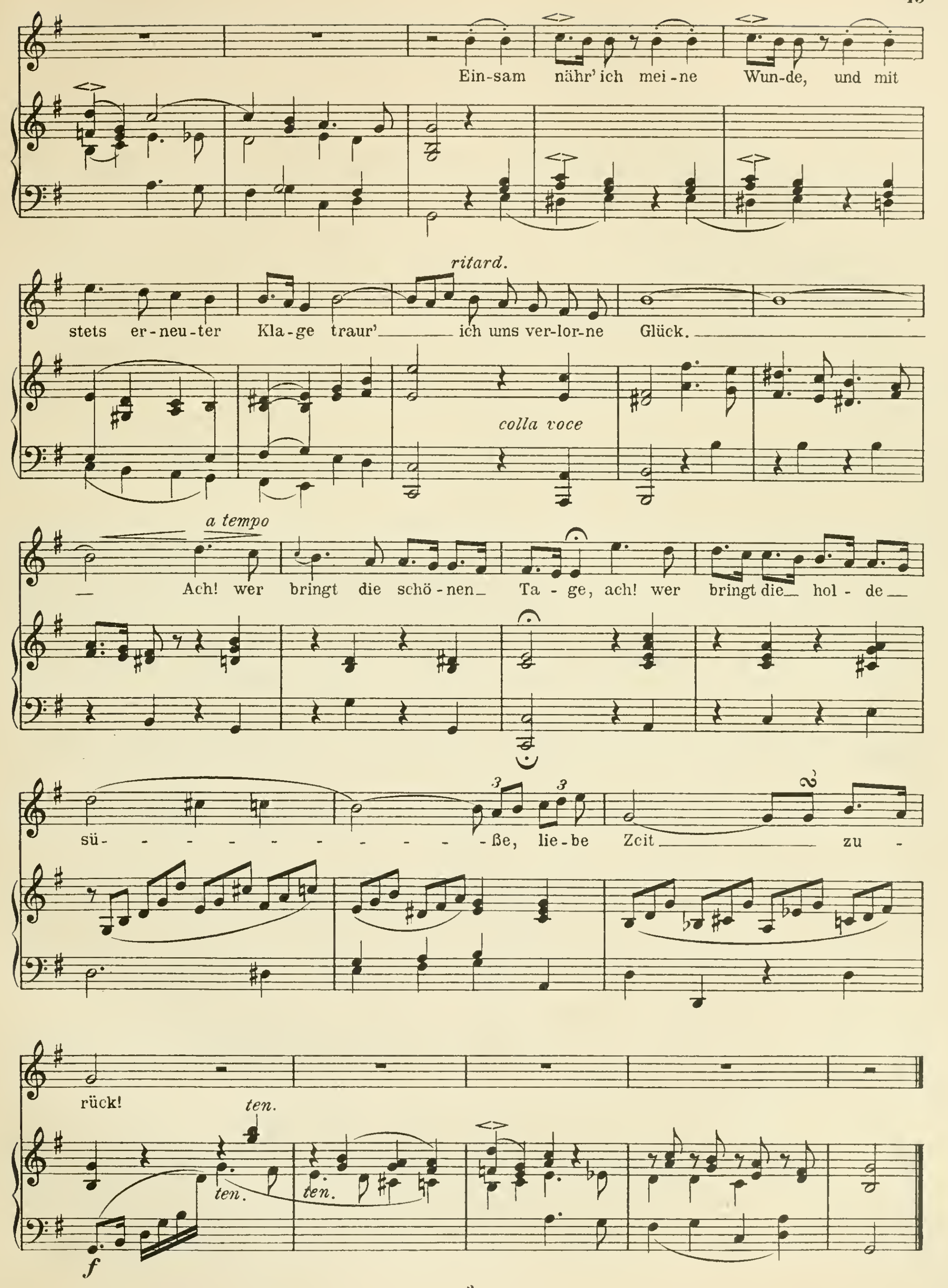


Freu - - - de seh ich ans Fir-ma-ment nach je - ner_ Sei- - - -
te Ach, der mich liebt und
kennt, ist in der Wei- - - - - te. Es schwin-delt mir, es brennt mein
Ein-ge-wei - de. Nur wer___ die Sehn-sucht kennt, weiß, was ich, was
ich, was ich lei- - - de.
cresc.
f

23. Erster Verlust

Veröffentlicht 1789




Ein-sam nähr' ich mei-ne Wun-de, und mit
stets er-neu-ter Kla-ge traur' ich uns ver-lor-ne Glück.
ritard.
colla voce
a tempo
Ach! wer bringt die schö-nen Ta-ge, ach! wer bringt die hol-de
sü-ße, lie-be Zeit zu-
rück!
ten.
ten.
ten.
f

24. Der Musensohn

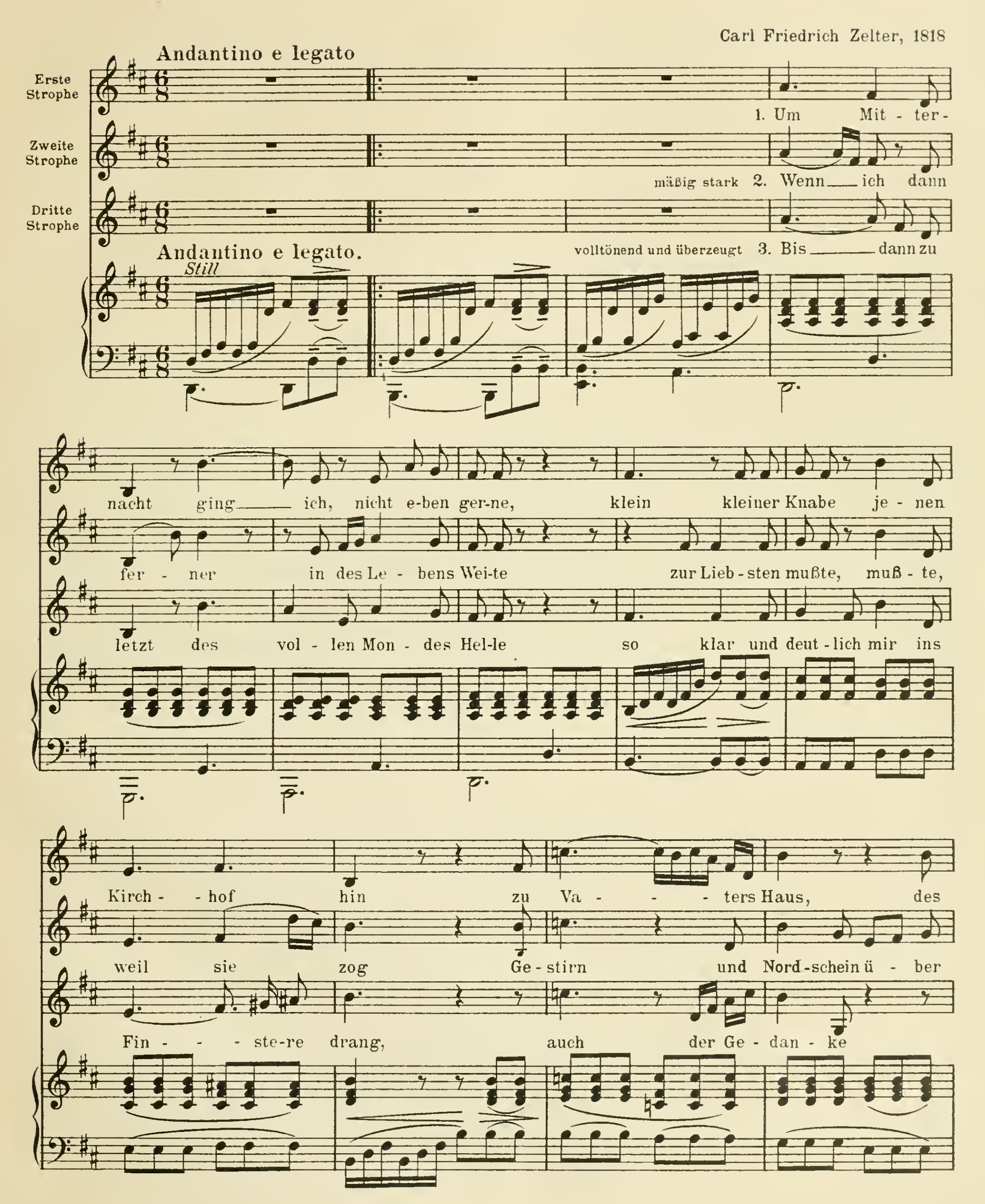
um 1799

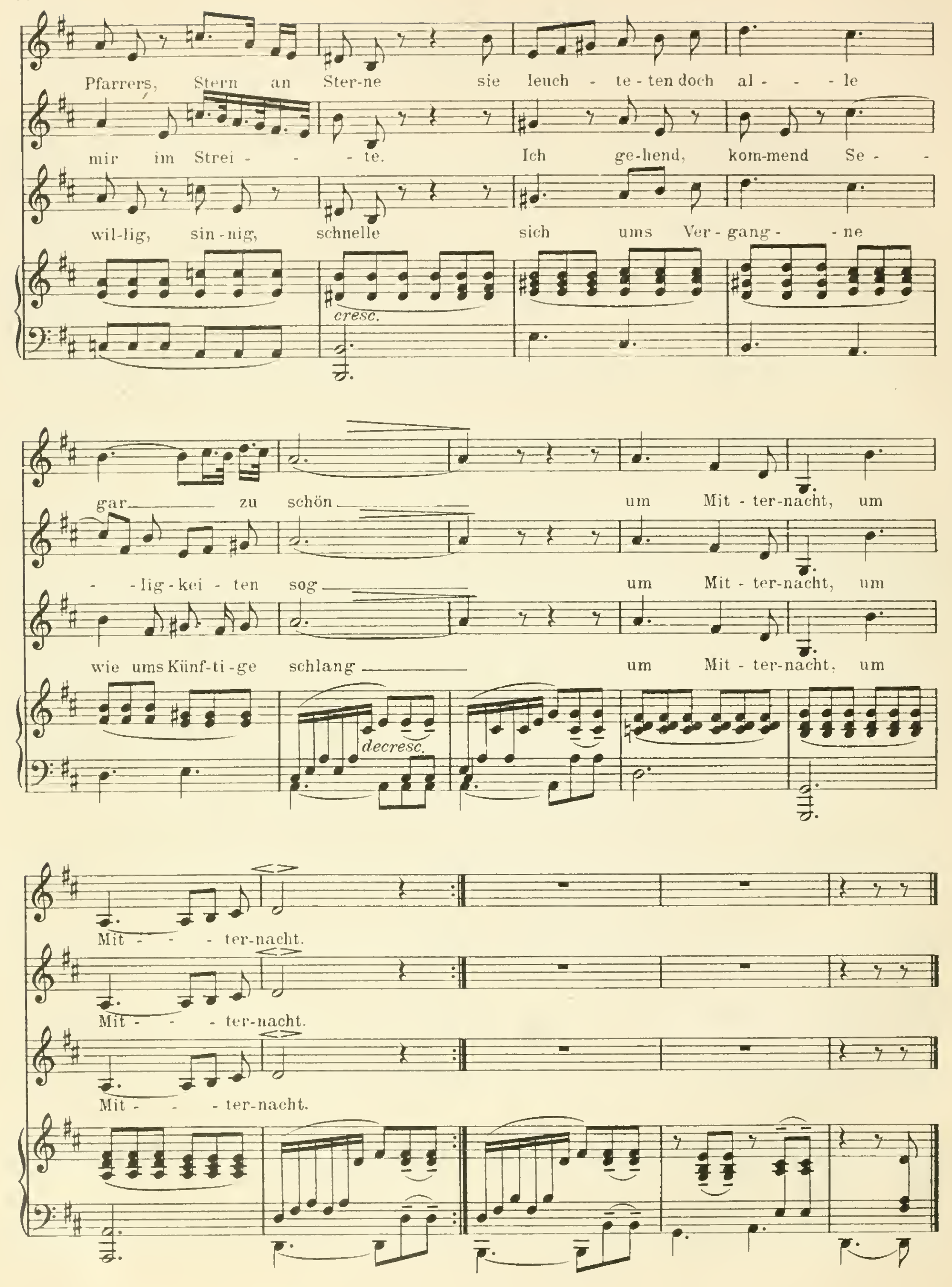


25. Um Mitternacht

1818

Carl Friedrich Zelter, 1818





Pfarrers, Stern an Ster-ne sie leuch - te - ten doch al - - - le
mir im Strei - - te. Ich ge-hend, kom-mend Se - -
wil-lig, sin-nig, schnelle sich ums Ver-gang - - ne
cresc.
gar zu schön um Mit - ter-nacht, um
- lig-kei - ten sog um Mit - ter-nacht, um
wie ums Künf-ti-ge schlang um Mit - ter-nacht, um
decresc.
Mit - - - ter-nacht.
Mit - - - ter-nacht.
Mit - - - ter-nacht.

26. Der Gott und die Bajadere

Indische Legende

1797



27. Todtentanz

1813




wei-ßen und schlep-pen-den Hem - - - - den.
Hem-de-lein ü - ber den Hü - - - - geln. (Es folgen 3 weitere Strophen)
un-ten zer-schellt das Ge - rip - - - - pe.
28. Der junge Jäger
1776-77?
Carl Friedrich Zelter, 1810
(Für zwei Stimmen)
1. Es ist ein Schuß ge - fal - len, mein! sagt, wer schoß da - draus? Es ist der jun-ge Jä - ger, es ist der jun-ge Jä-ger, es ist der jun-ge Jä - ger, der schießt im Hin-ter- haus
2. Die Spat - zen in dem Gar - ten, die ma - chen viel Ver - druß. Zwey Spat-zen und ein Schnei-der, zwey Spat-zen und ein Schneider, zwey Spat-zen und ein Schnei-der die fie - len von dem Schuß.
3. Die Spat - zen von den Schro - ten, der Schnei - der von dem Schreck; die Spat-zen in die Scho - ten, die Spat-zen in die Scho-ten, die Spat-zen in die Scho - ten, der Schnei-der in den ——.
1-3. Piff! Piff! Paff!
Paff! Piff! Paff!
Paff! Piff! Paff!
Paff! Piff! Paff!

29. Nähe des Geliebten

1795

Friedrich Heinrich Himmel, 1806 (1765-1814)

Sehnsuchtsvoll

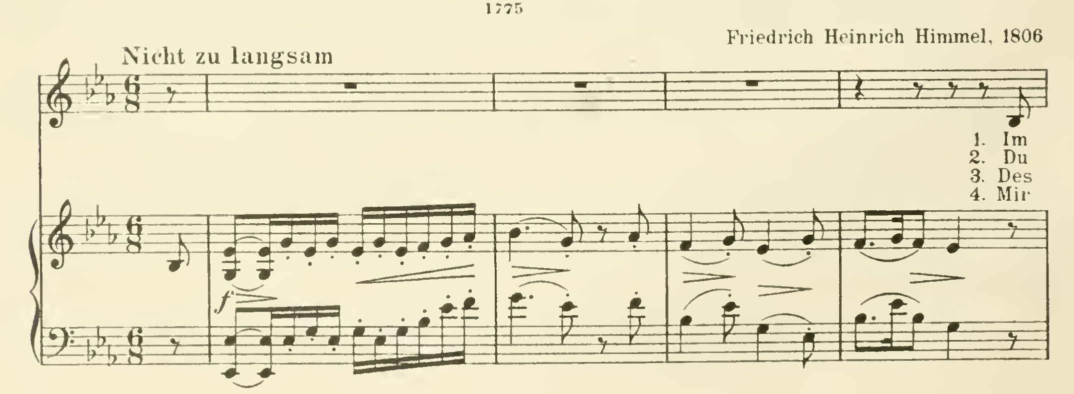
Ich den - ke dein, wenn mir der Son - ne Schim-mer vom Mee - re strahlt, ich den - ke dein, wenn sich des Mon - des Flim-mer in Quel - len malt.

(Die übrigen Strophen unter No 35)

30. Jägers Abendlied

1775

Friedrich Heinrich Himmel, 1806



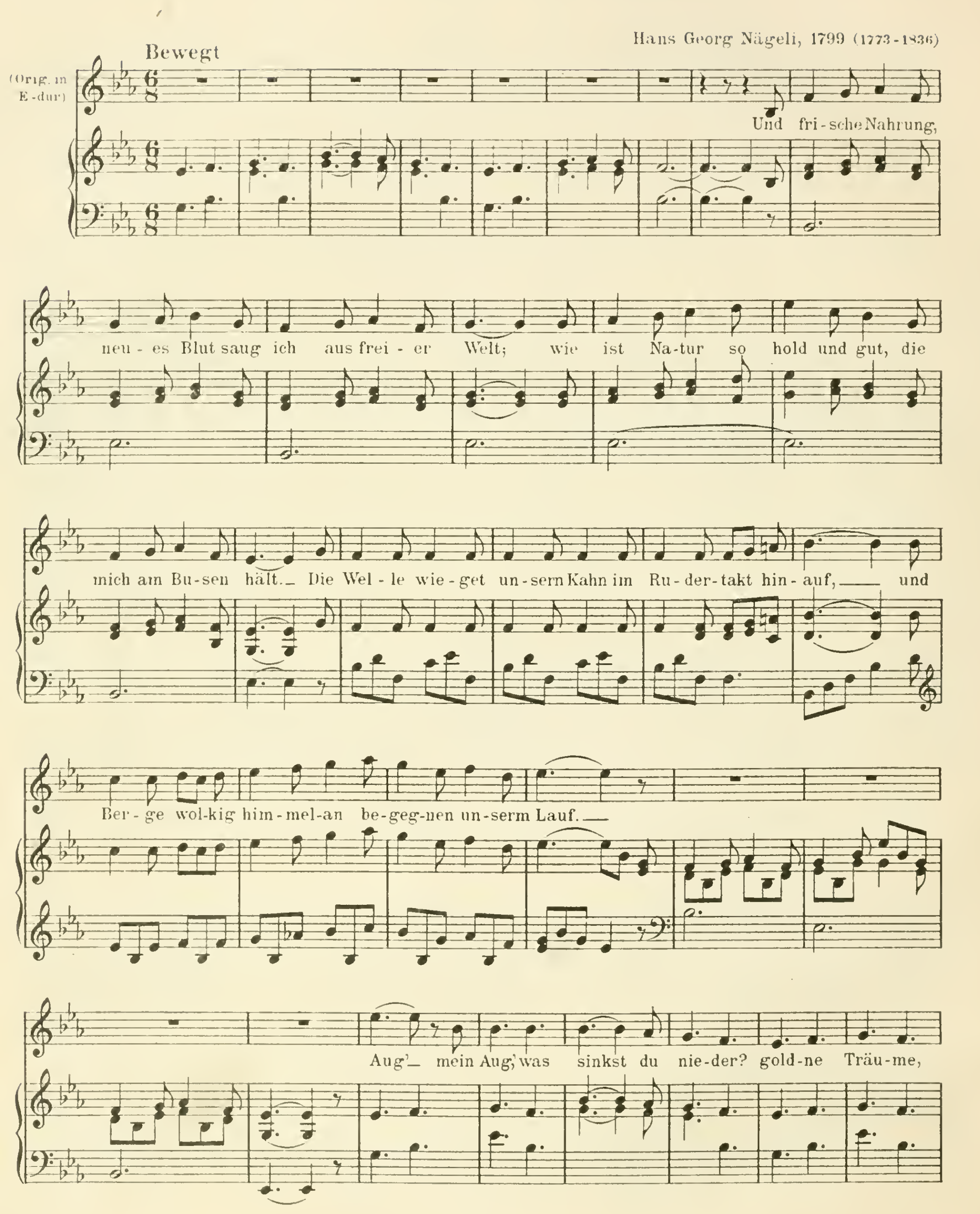


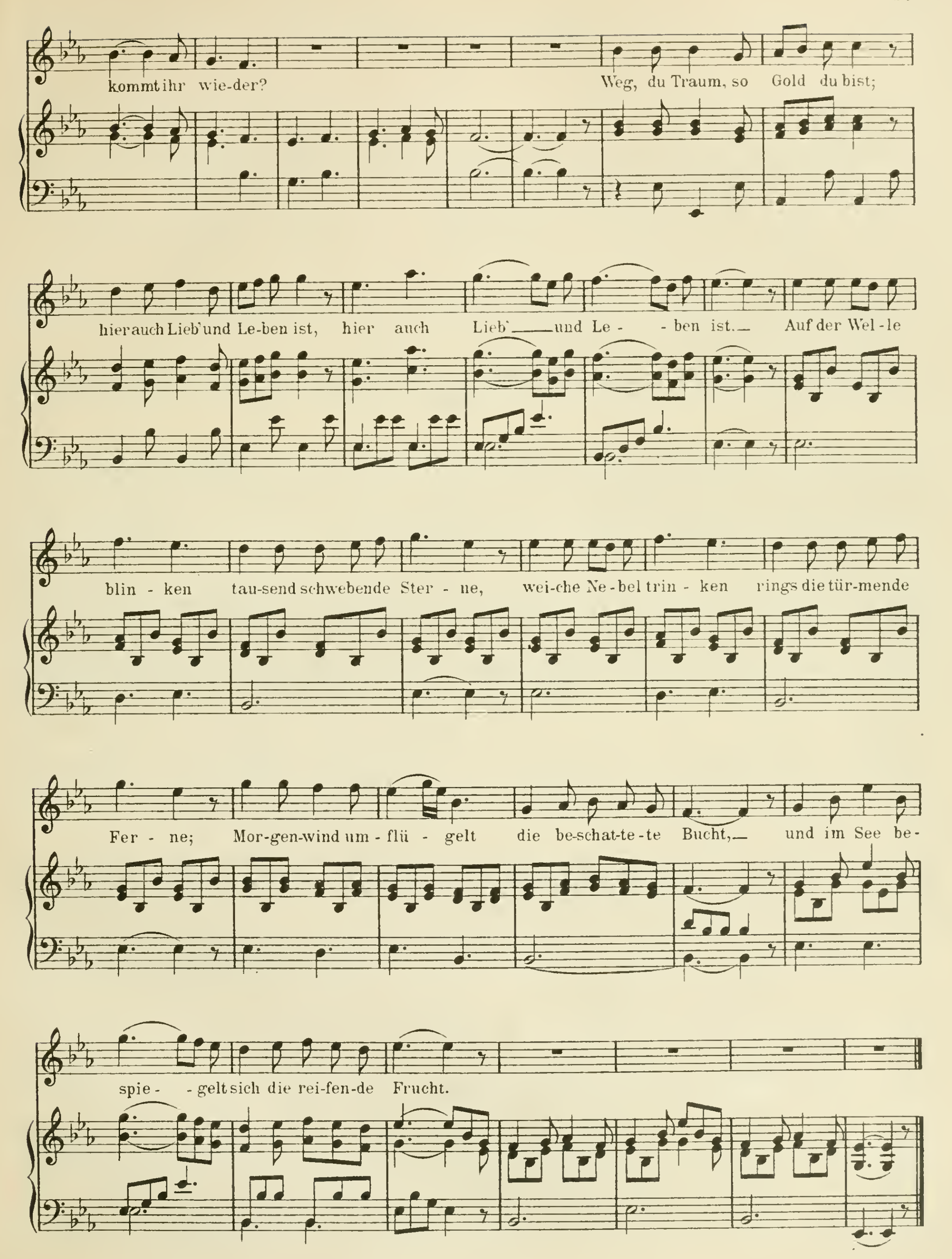
Fel - de schleich ich still und wild, ge - spannt mein Feu - er -
wan - delst jetzt wohl still und mild durch Feld und lie - bes
Men - schen, der die Welt durchstreift voll Un - mut und Ver -
ist es, denk' ich nur an Dich, als in den Mond zu
p
p
cresc.
sfz
rohr, da schwebt so licht dein lie - bes Bild, dein
Tal, und, ach! mein schnell ver - rau - schend Bild, stellt
druß, nach O - sten und nach We - sten schweift, weil
sehn; ein stil - ler Frie - de kommt auf mich, weiß
p
sü - ßes Bild mir vor dein sü - ßes Bild mir
sich Dir's nicht ein - mal stellt sich Dir's nicht ein -
er Dich las - sen muß weil er Dich las - sen
nicht, wie mir ge - schehn weiß nicht, wie mir ge -
pp
vor.
mal?
muß.
schehn.
rallentando
p
p
a tempo
pp
pp

31. Auf dem See

1775

Hans Georg Nägeli, 1799 (1773-1836)

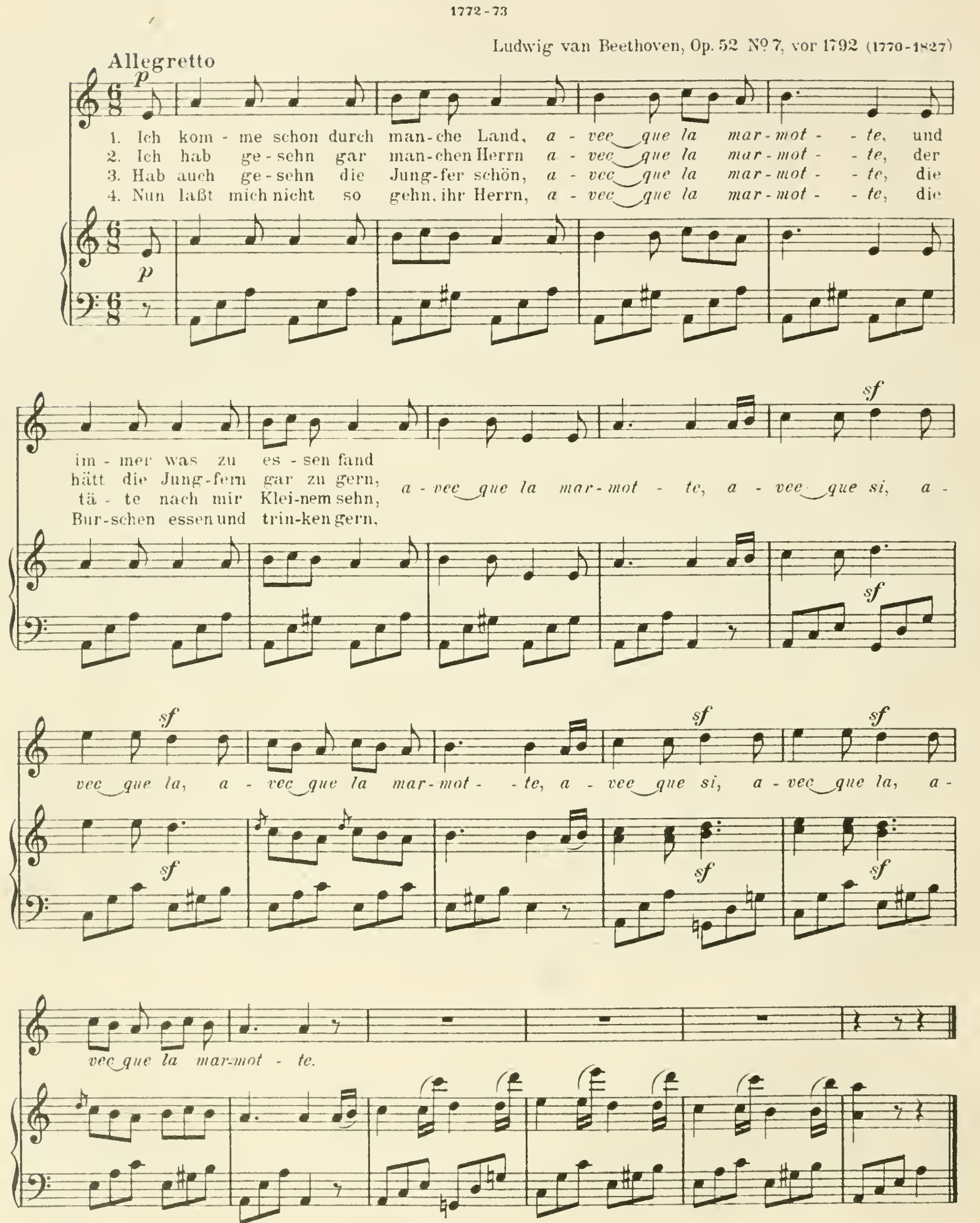



kommt ihr wie-der?
Weg, du Traum, so Gold du bist;
hier auch Lieb' und Le-ben ist, hier auch Lieb' und Le - - ben ist.
Auf der Wel-le
blin - ken tau-send schwebende Ster - ne, wei-che Ne-bel trin - ken rings die tür-mende
Fer - ne; Mor-gen-wind um - flü - gelt die be-schat-te-te Bucht, und im See be-
spie - - gelt sich die rei-fen-de Frucht.

32. Marmotte

Aus dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern

1772 - 73

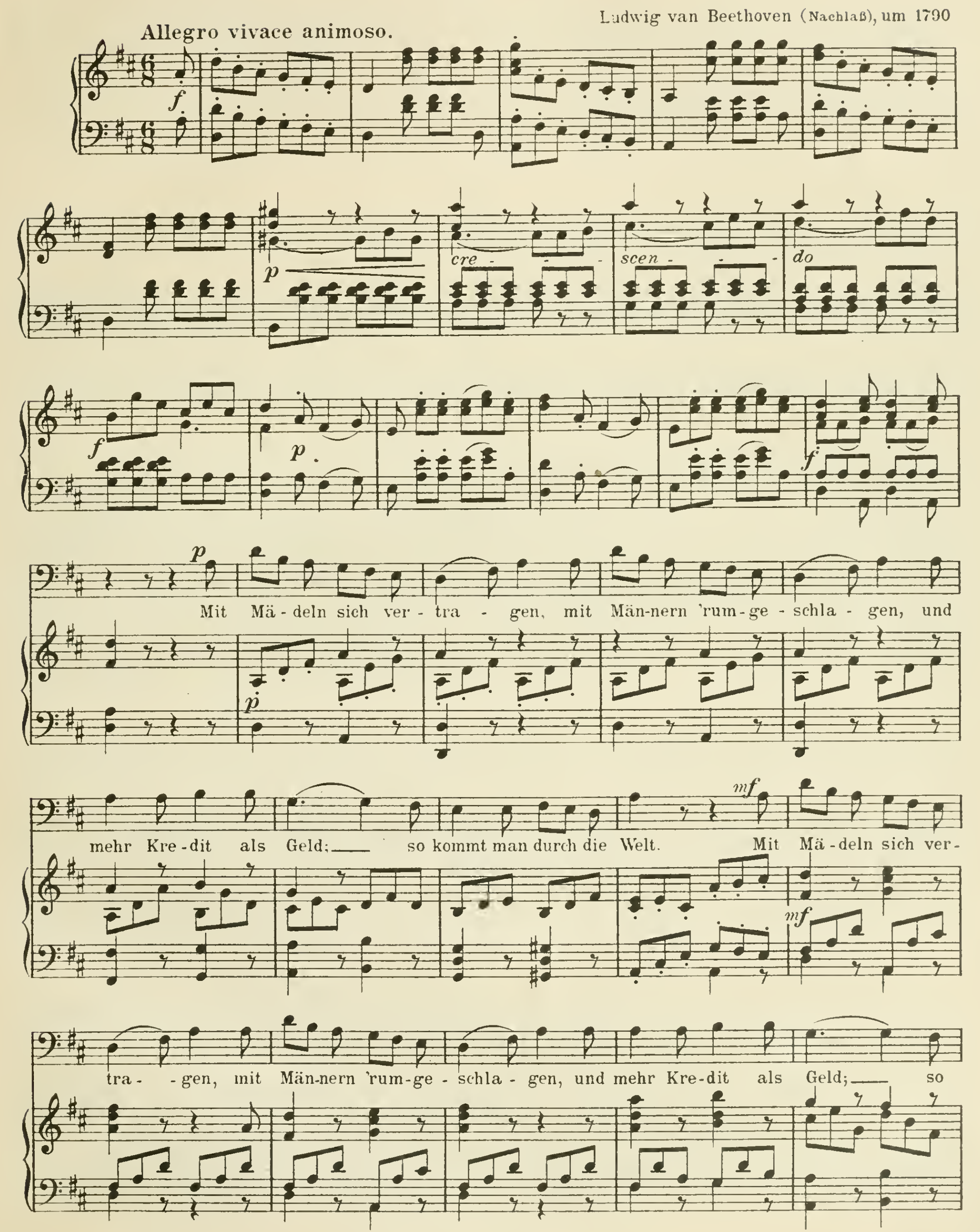


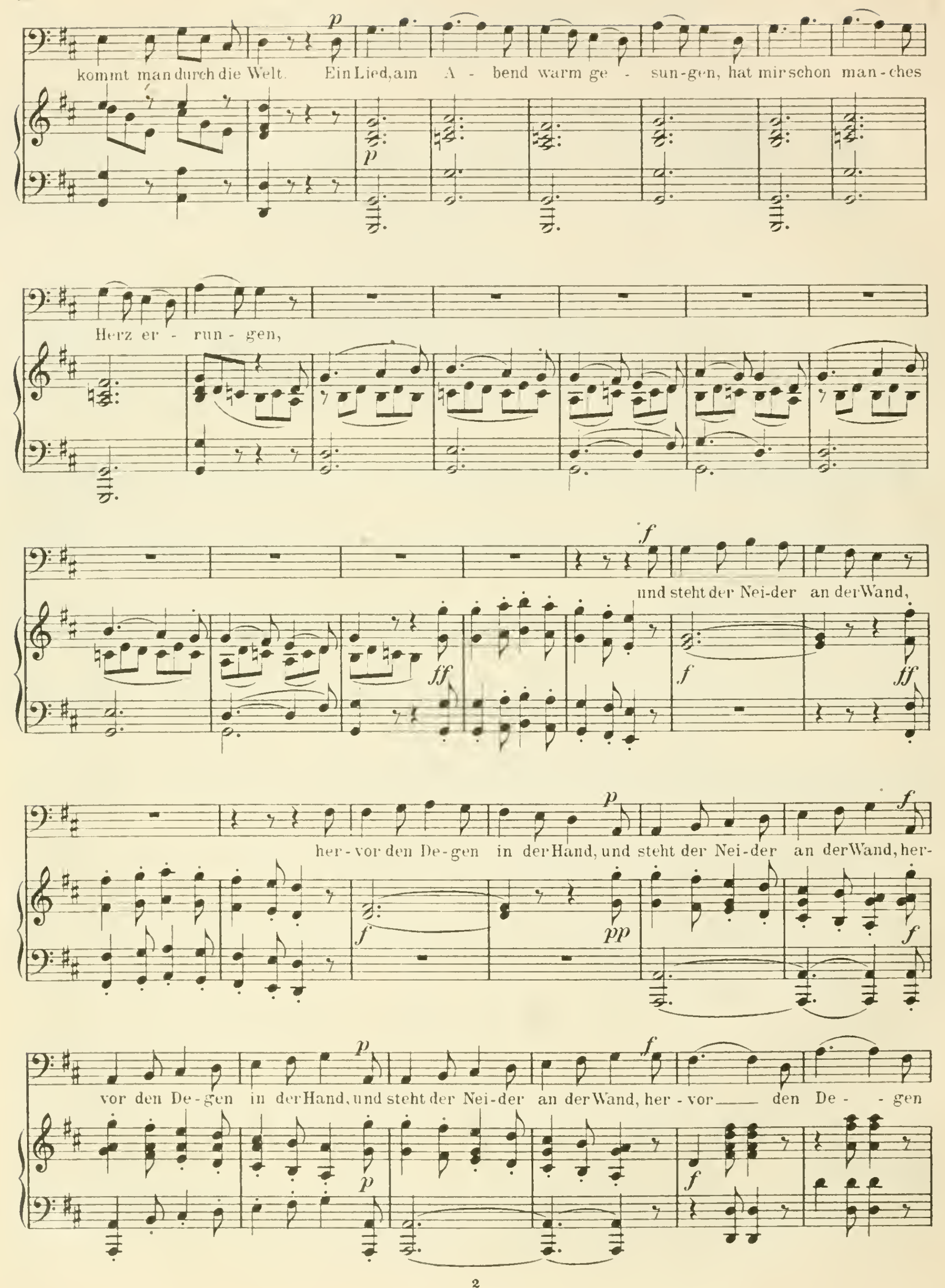
33. „Mit Mädeln sich vertragen“

aus „Claudine von Villabella“

1774

Ludwig van Beethoven (Nachlaß), um 1790




kommt man durch die Welt. Ein Lied, am A - bend warm ge - sun-gen, hat mir schon man-ches
Herz er - run - gen,
und steht der Nei-der an der Wand,
her-vor den De-gen in der Hand, und steht der Nei-der an der Wand, her-
vor den De-gen in der Hand, und steht der Nei-der an der Wand, her - vor den De - gen

in der Hand, her-vor — den De - gen in der Hand, her-vor! her-

vor! den De-gen in der Hand, den De-gen in der Hand! raus! feu-rig!

frisch! den Fle-der-wisch! Kling! Kling! Klang! Klang!

Dick! Dick! Dack! Dack! Kling! Kling! Klang! Klang!

Dick! Dick! Dack! Dack! Krick Krack! Krick! Krack! Krick! Krack! Krick! Krack!

p *cresc.* *f* *ff*

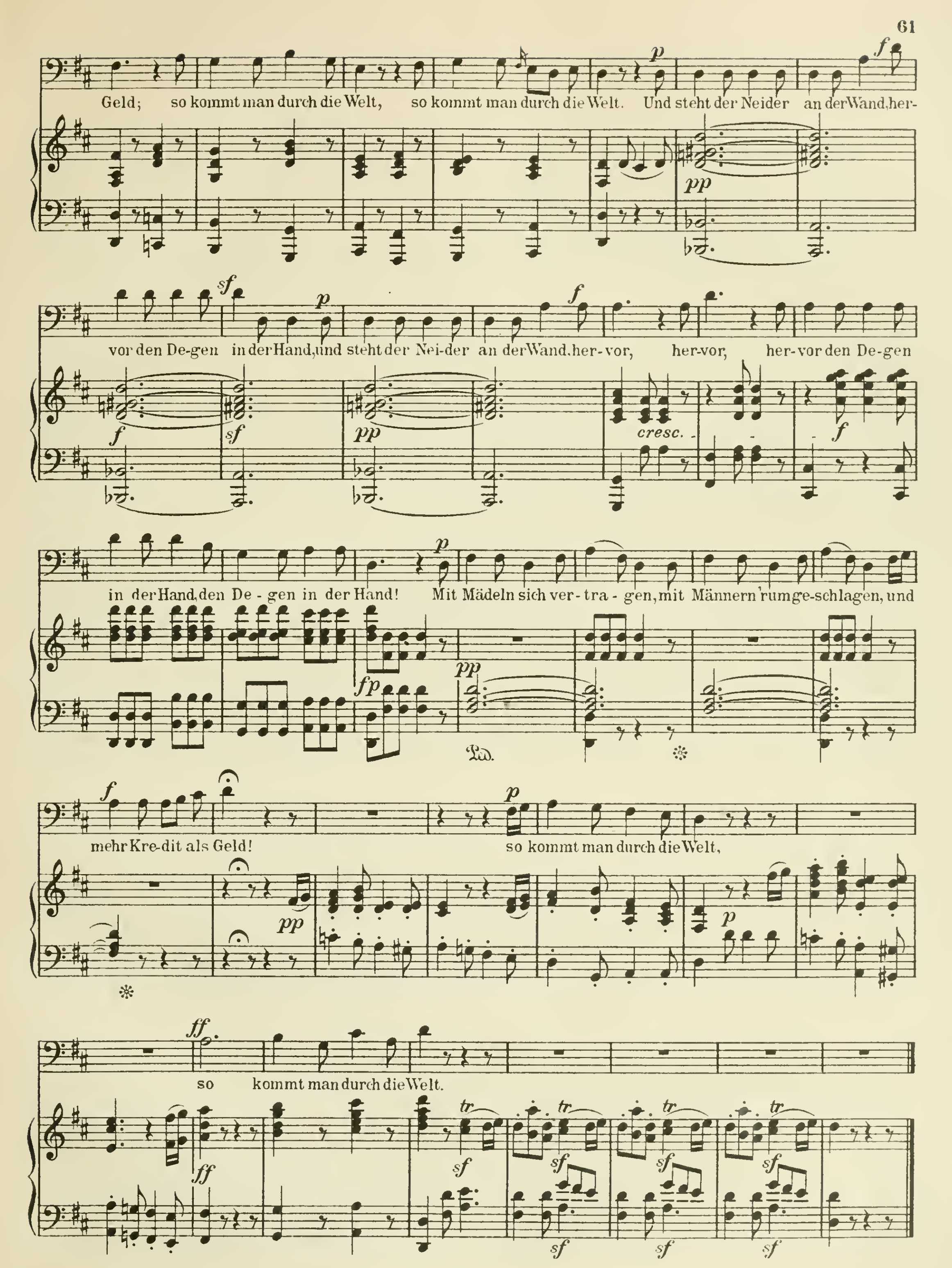
Krick! Krack! Krack! Krack! Krack!

Mit Mä-deln sich ver-tra - gen, mit Männern 'rumge-schla-gen, und mehr Kredit als Geld; — so

kommt man durch die Welt. Mit Mä-deln sich ver-tra-gen, mit Männern 'rum ge-schlagen,

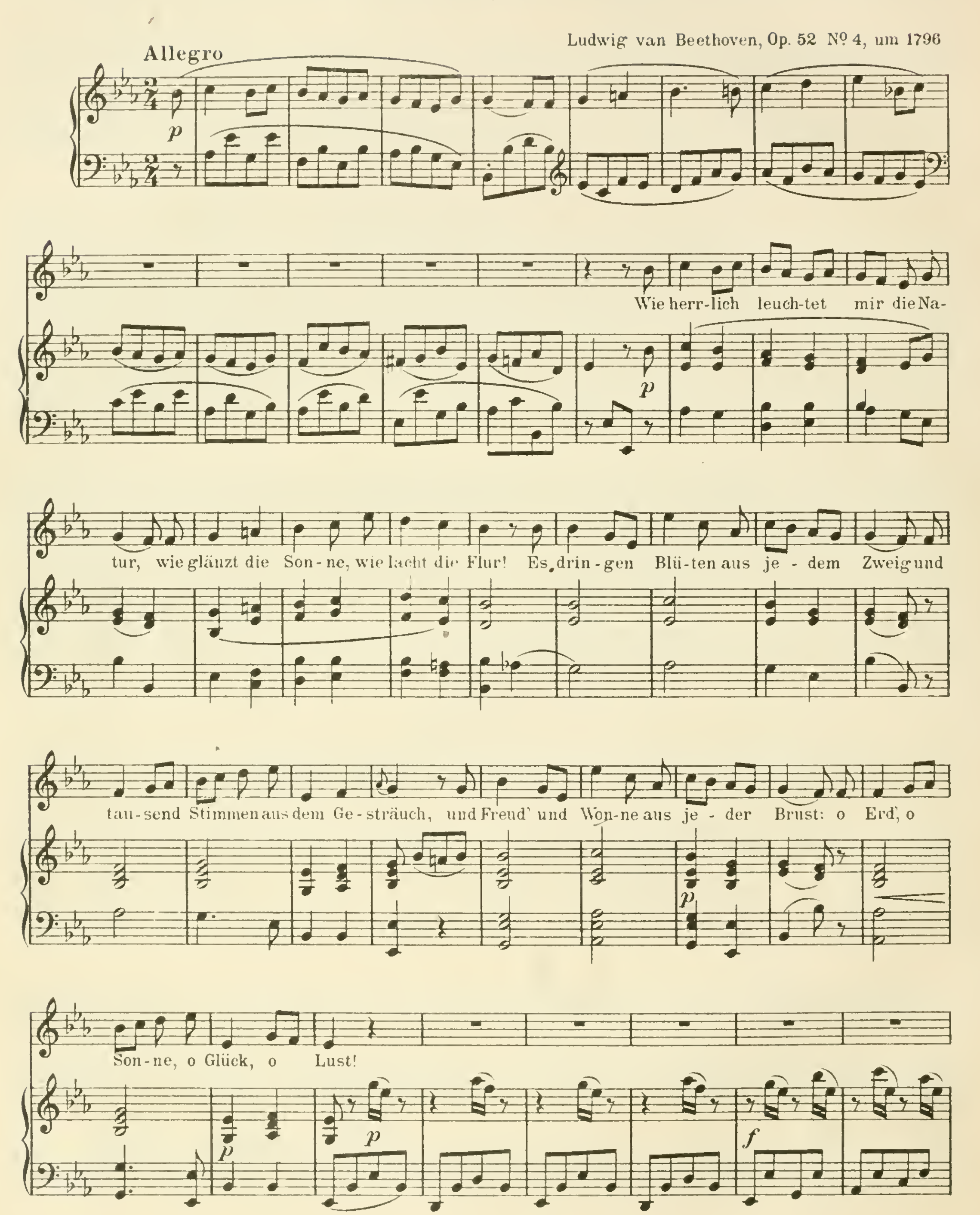
so kommt man durch die Welt. Mit Mädeln sich ver- tra-gen, mit

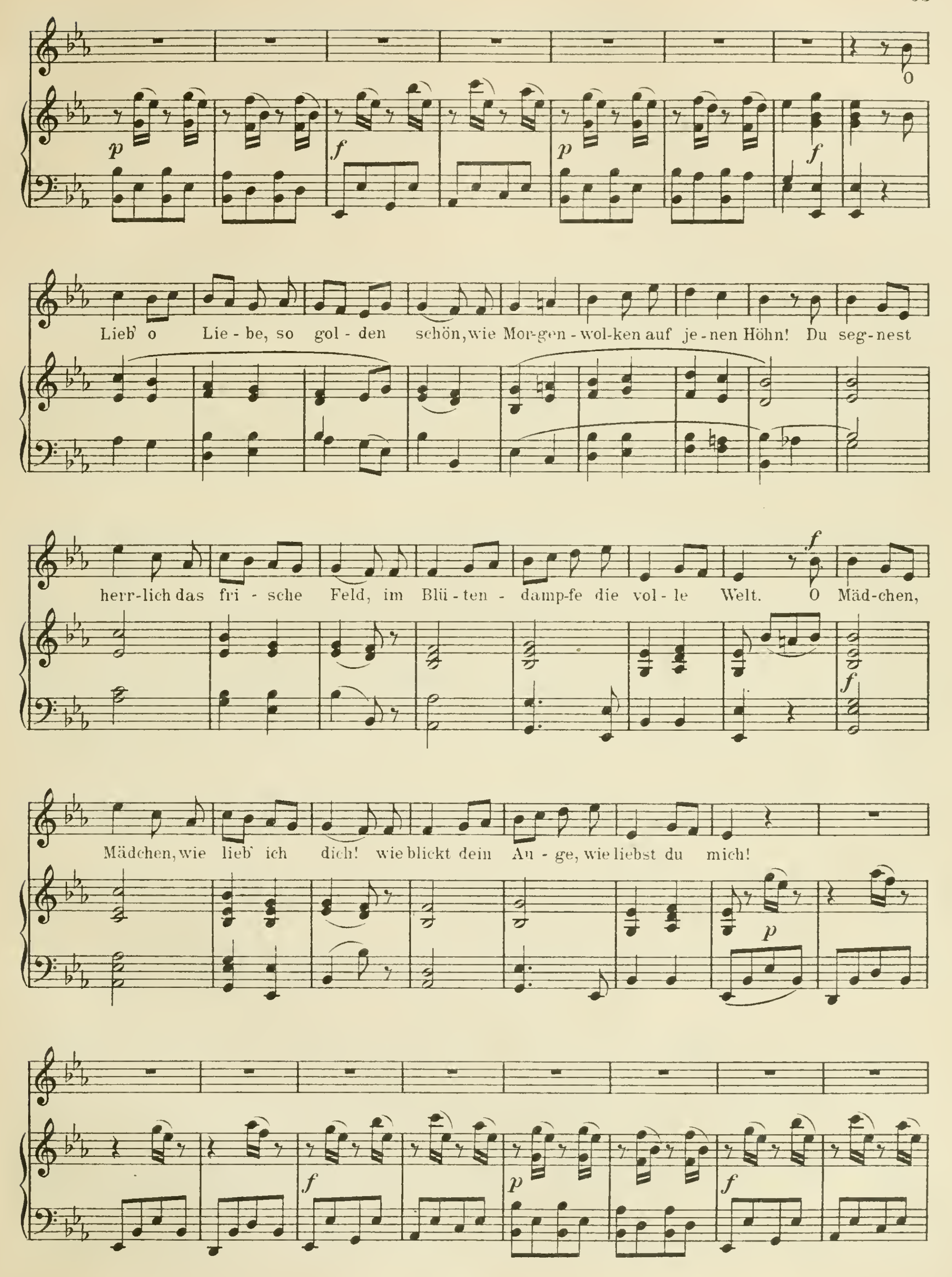
Männern 'rum-ge-schla-gen. und mehr Kre-dit als Geld, und mehr Kre-dit als

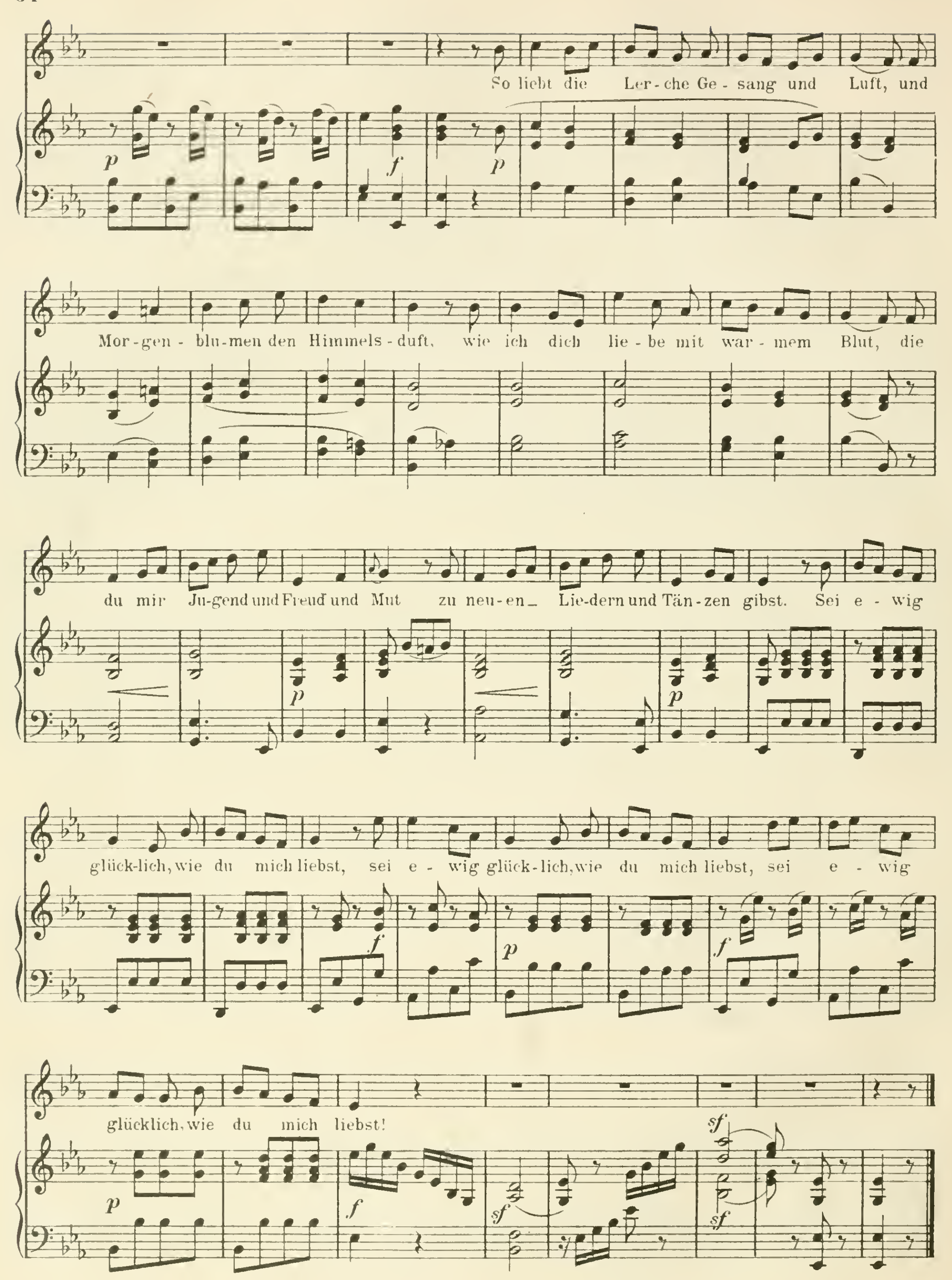

Geld; so kommt man durch die Welt, so kommt man durch die Welt. Und steht der Neider an der Wand, her-
vor den De-gen in der Hand, und steht der Nei-der an der Wand, her-vor, her-vor, her-vor den De-gen
in der Hand, den De - gen in der Hand! Mit Mädeln sich ver - tra - gen, mit Männern 'rumge-schlagen, und
mehr Kre-dit als Geld! so kommt man durch die Welt,
so kommt man durch die Welt.

34. Mailied

1771




O
Lieb' o Lie - be, so gol - den schön, wie Mor-gen - wol-ken auf je - nen Höhn! Du seg-nest
herr-lich das fri - sche Feld, im Blü - ten - damp-fe die vol - le Welt. O Mäd-chen,
Mädchen, wie lieb' ich dich! wie blickt dein Au - ge, wie liebst du mich!

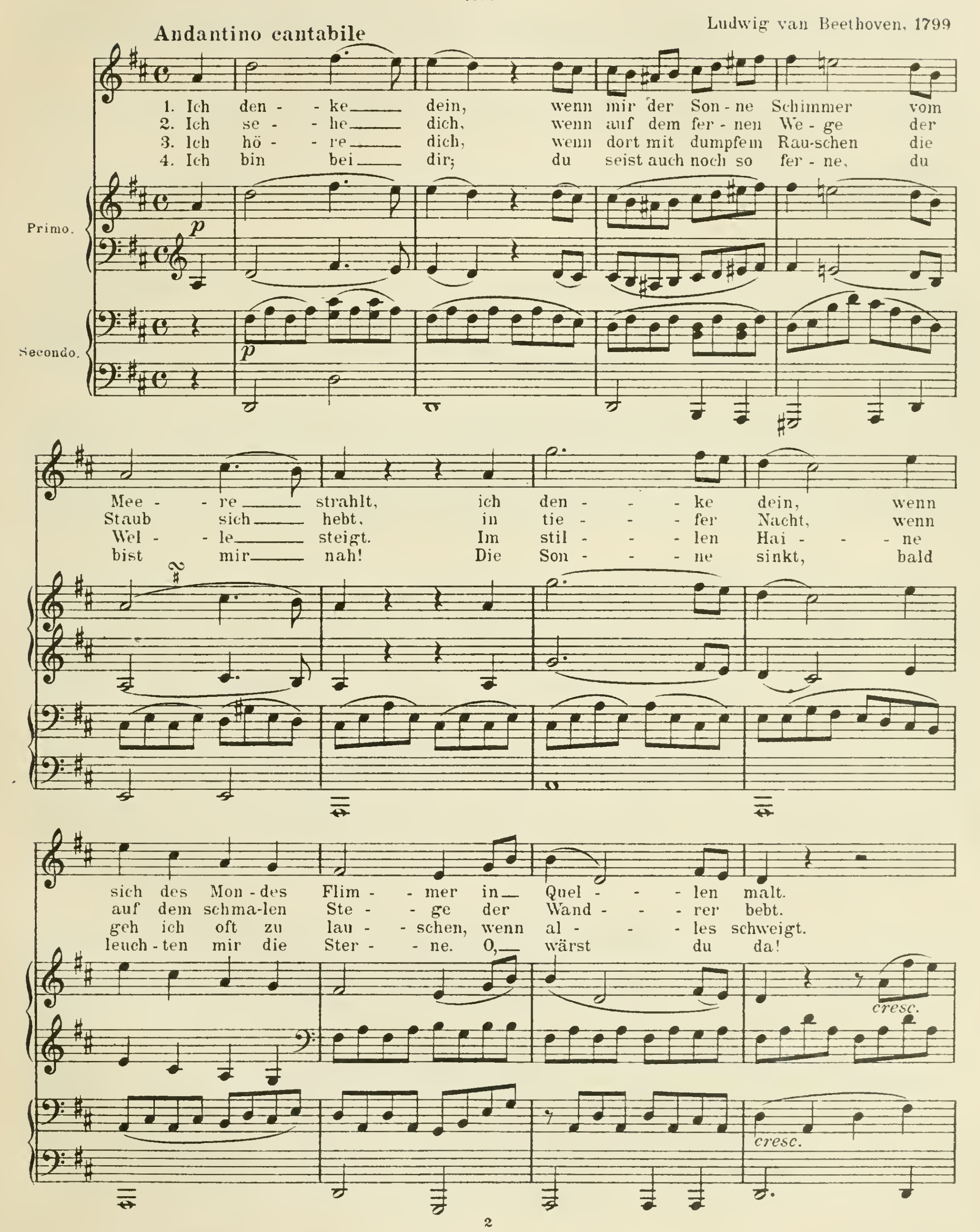

So liebt die Ler-che Ge-sang und Luft, und
Mor-gen-blu-men den Himmels-duft, wie ich dich lie-be mit war-mem Blut, die
du mir Ju-gend und Freud und Mut zu neu-en_ Lie-dern und Tän-zen gibst. Sei e-wig
glück-lich, wie du mich liebst, sei e-wig glück-lich, wie du mich liebst, sei e-wig
glücklich, wie du mich liebst!

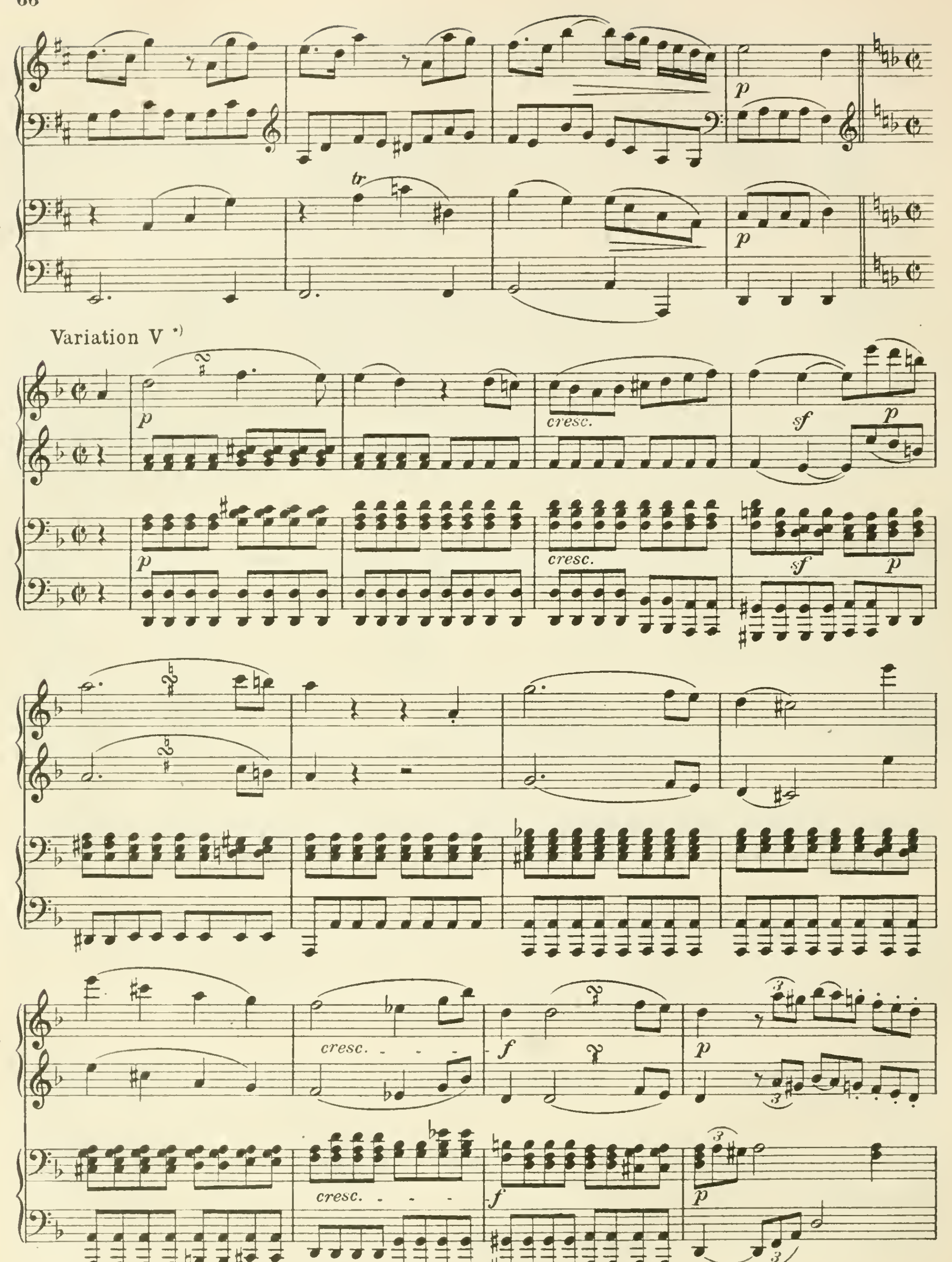
35. Nähe des Geliebten

(Lied mit Veränderungen für das Pianoforte zu vier Händen.)

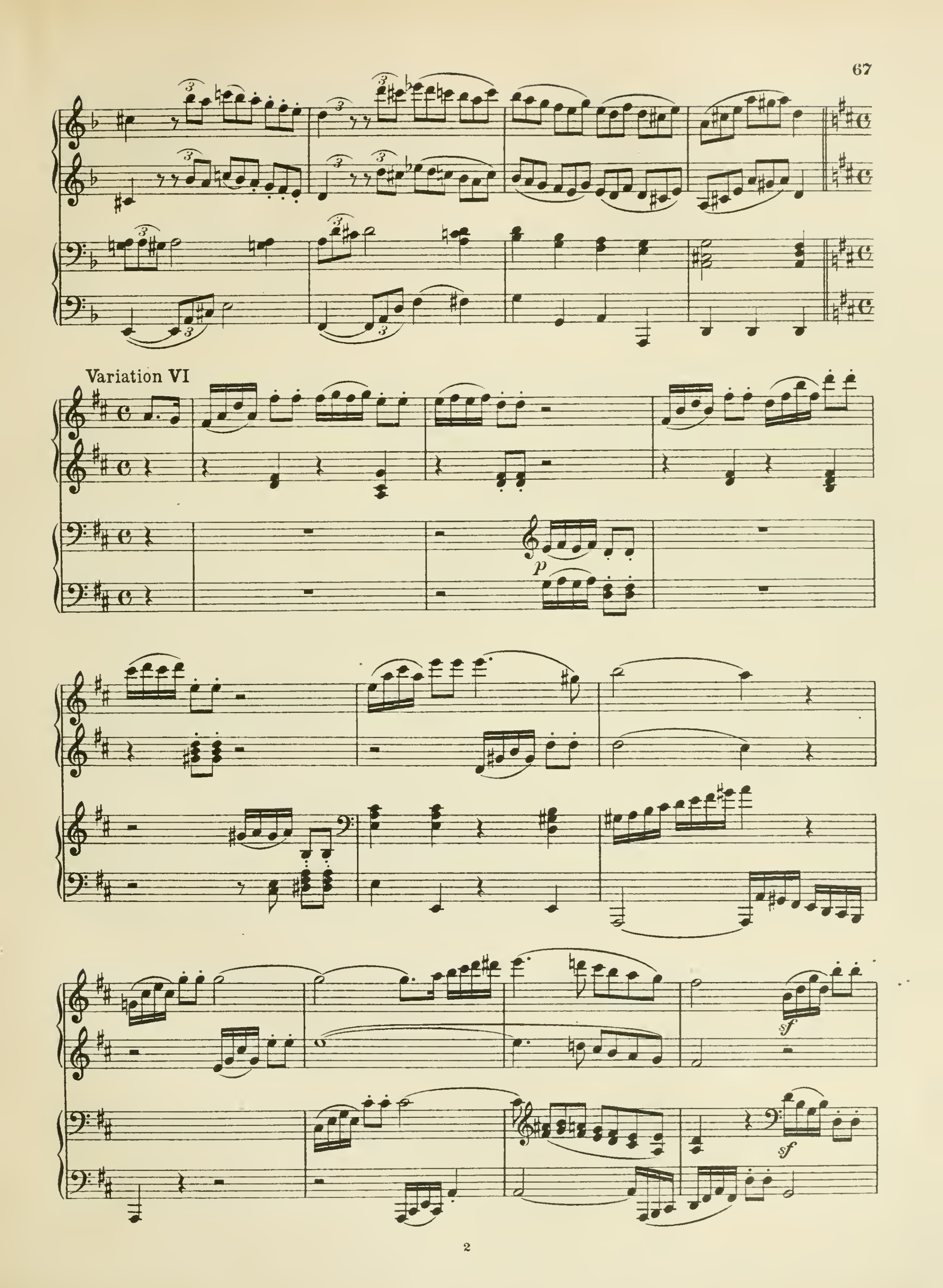
1795

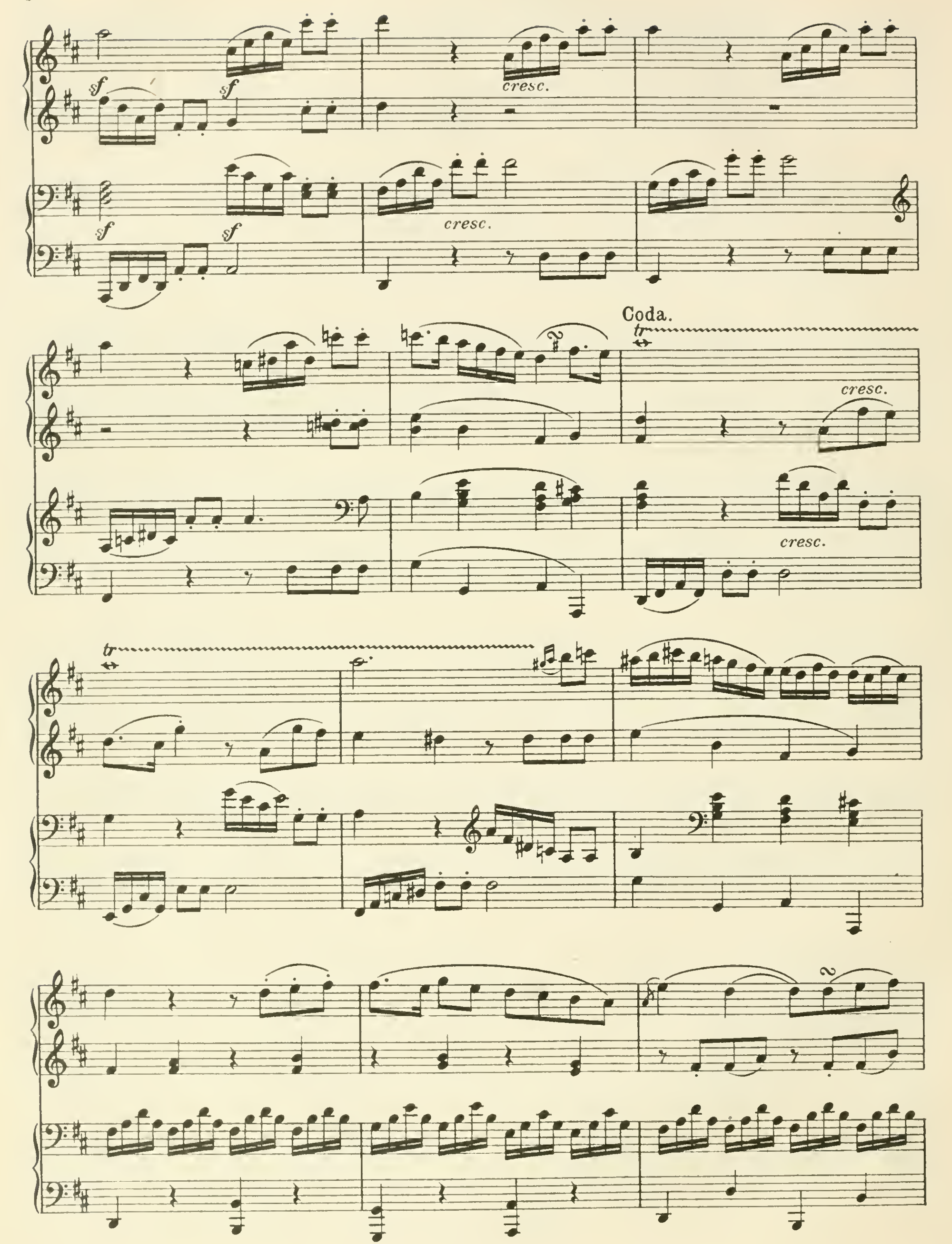
Ludwig van Beethoven, 1799

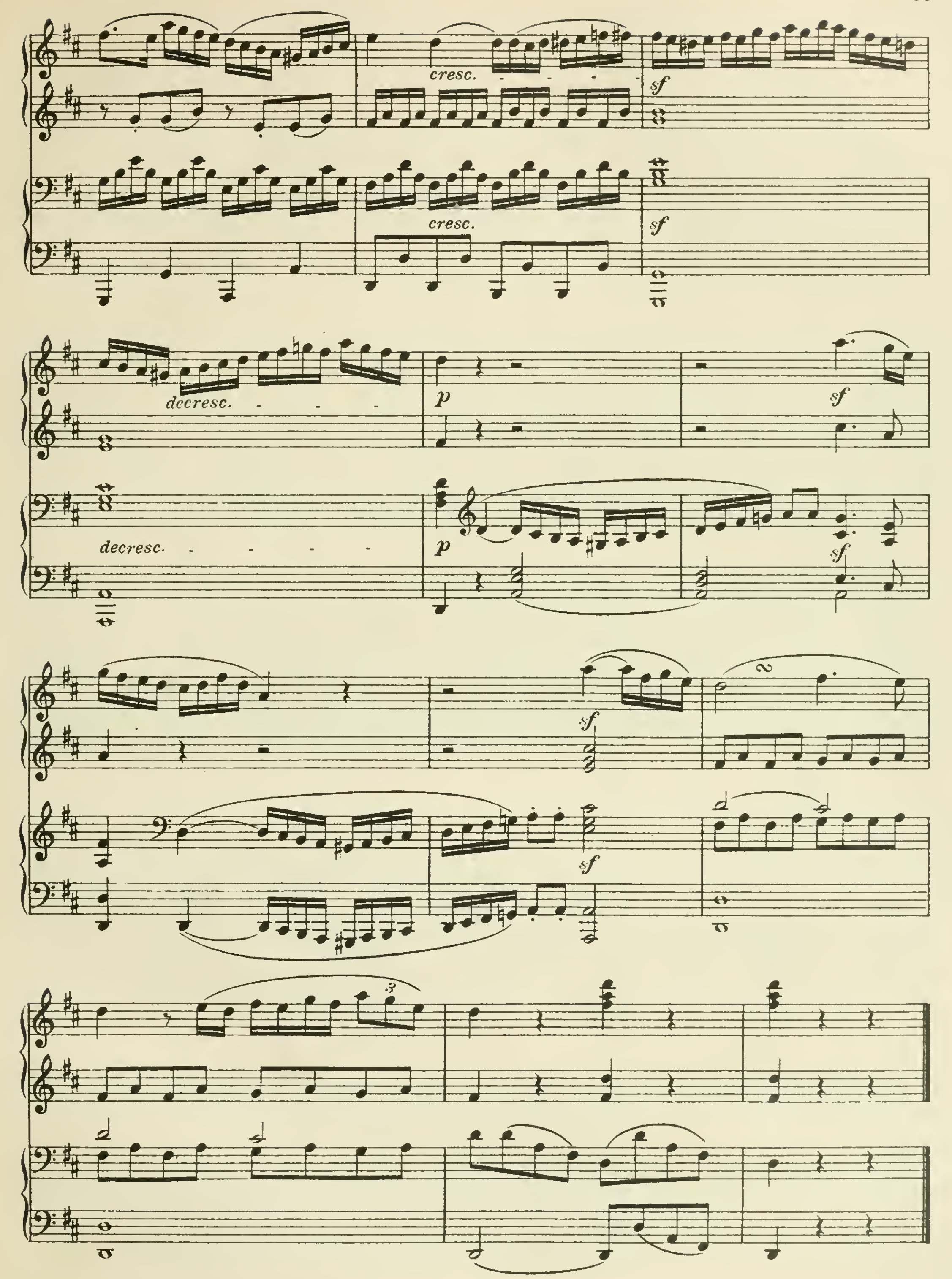




*) Wegen Mangel an Raum können die ersten vier Variationen nicht abgedruckt werden.


Variation VI
p
sf
sf

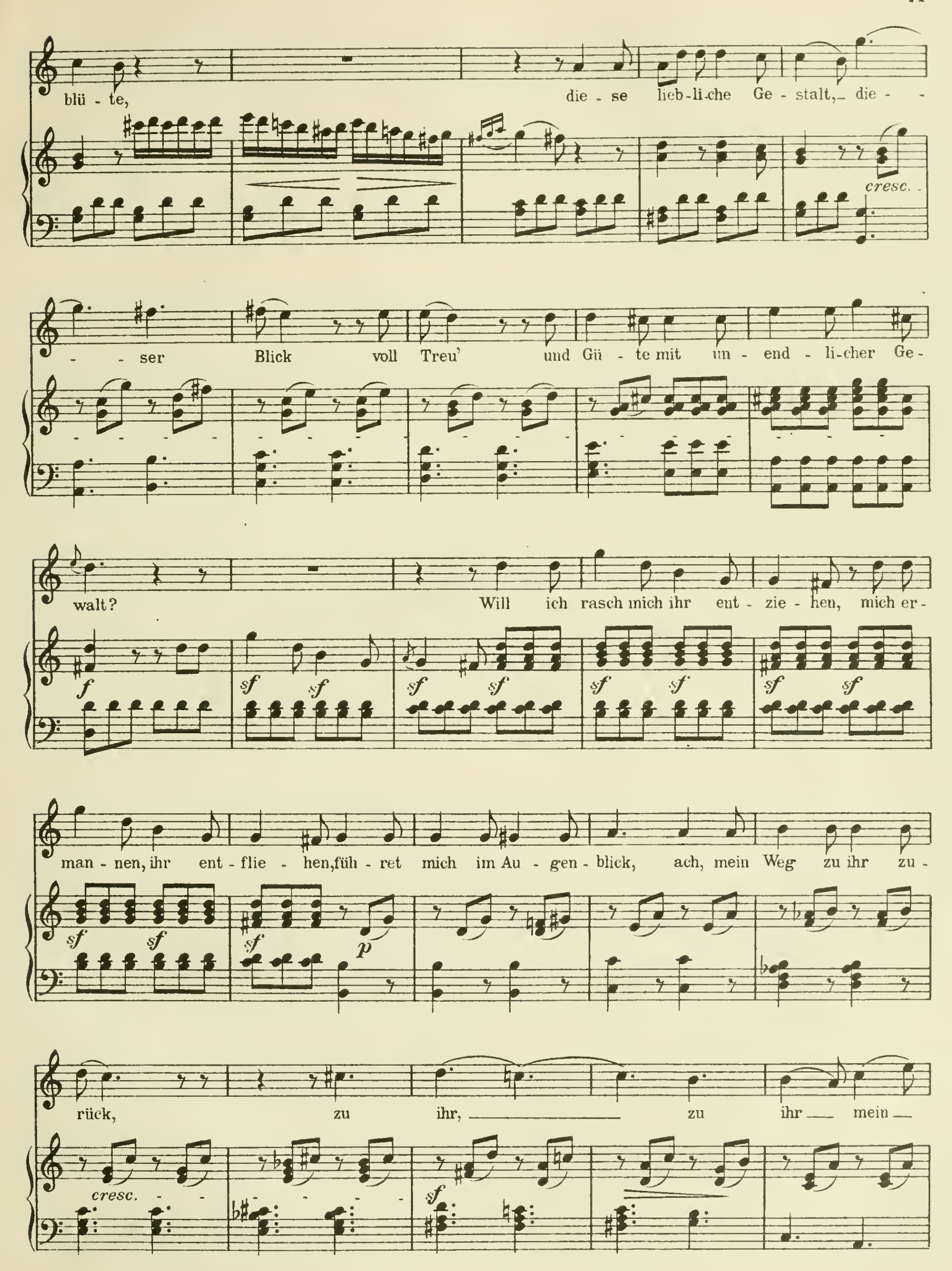

sf
sf
cresc.
cresc.
Coda.
tr
cresc.
cresc.
tr

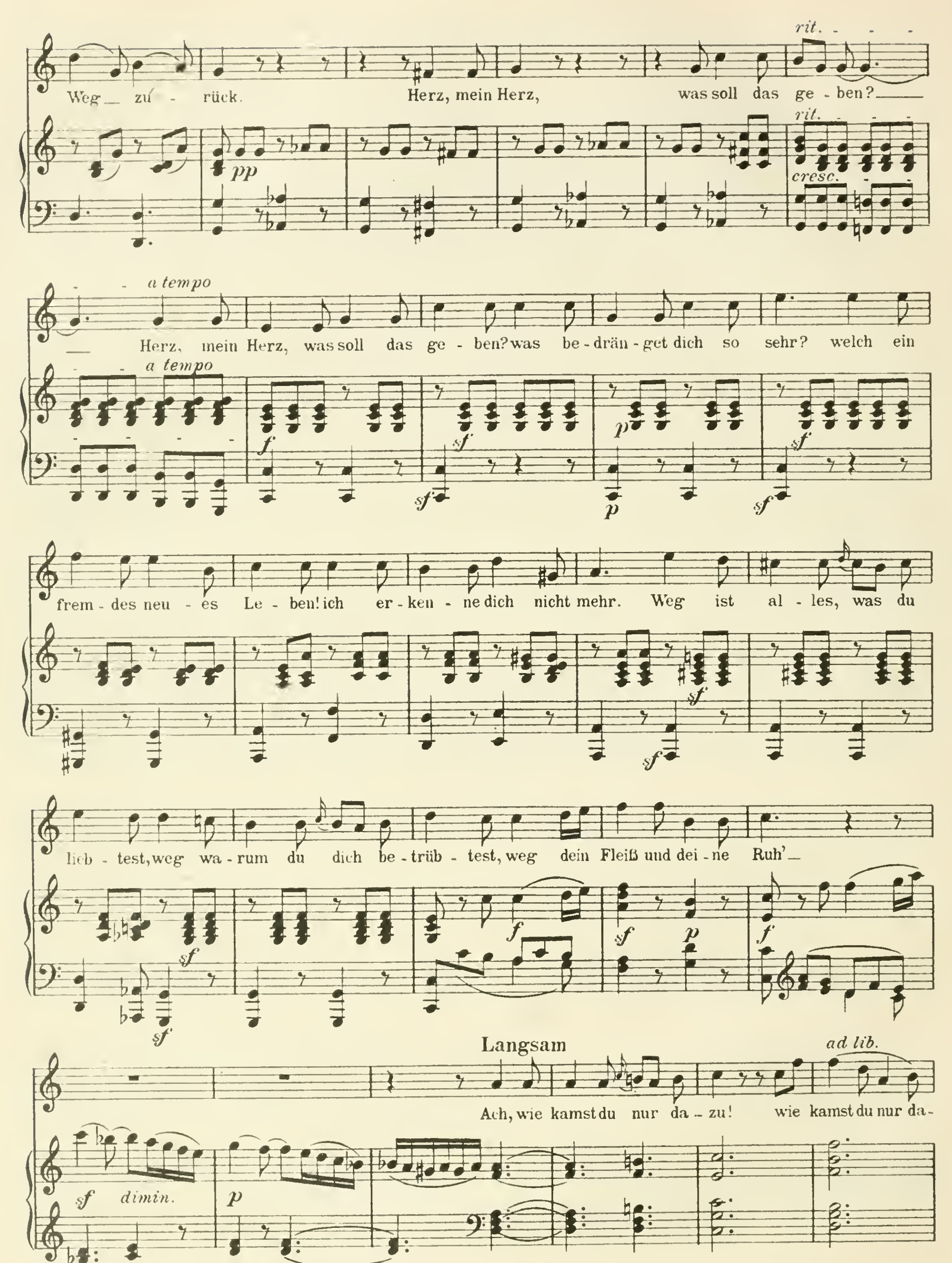

cresc.
sf
cresc.
sf
decresc.
p
sf
decresc.
p
sf
sf
sf
3

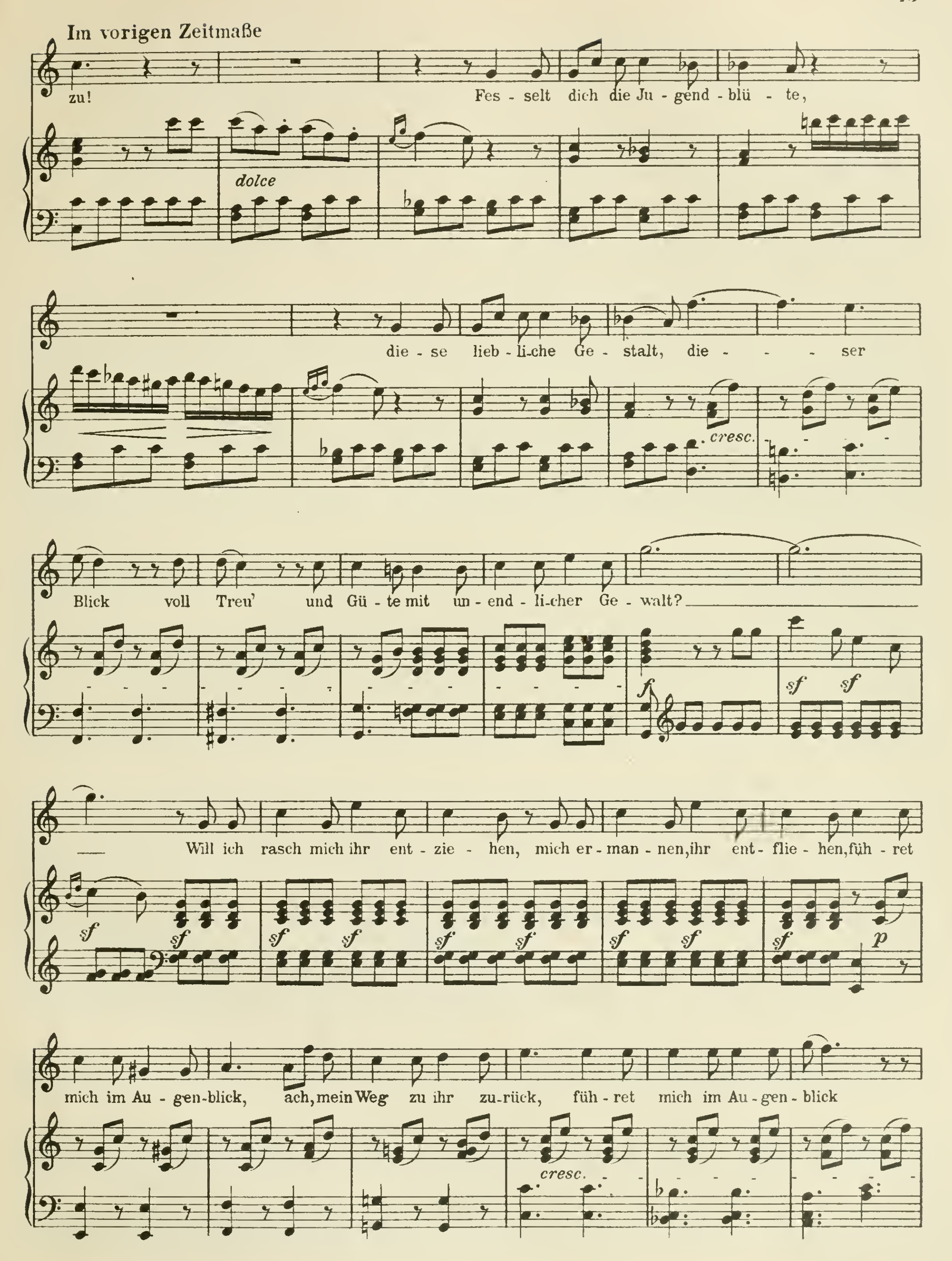
36. Neue Liebe, neues Leben

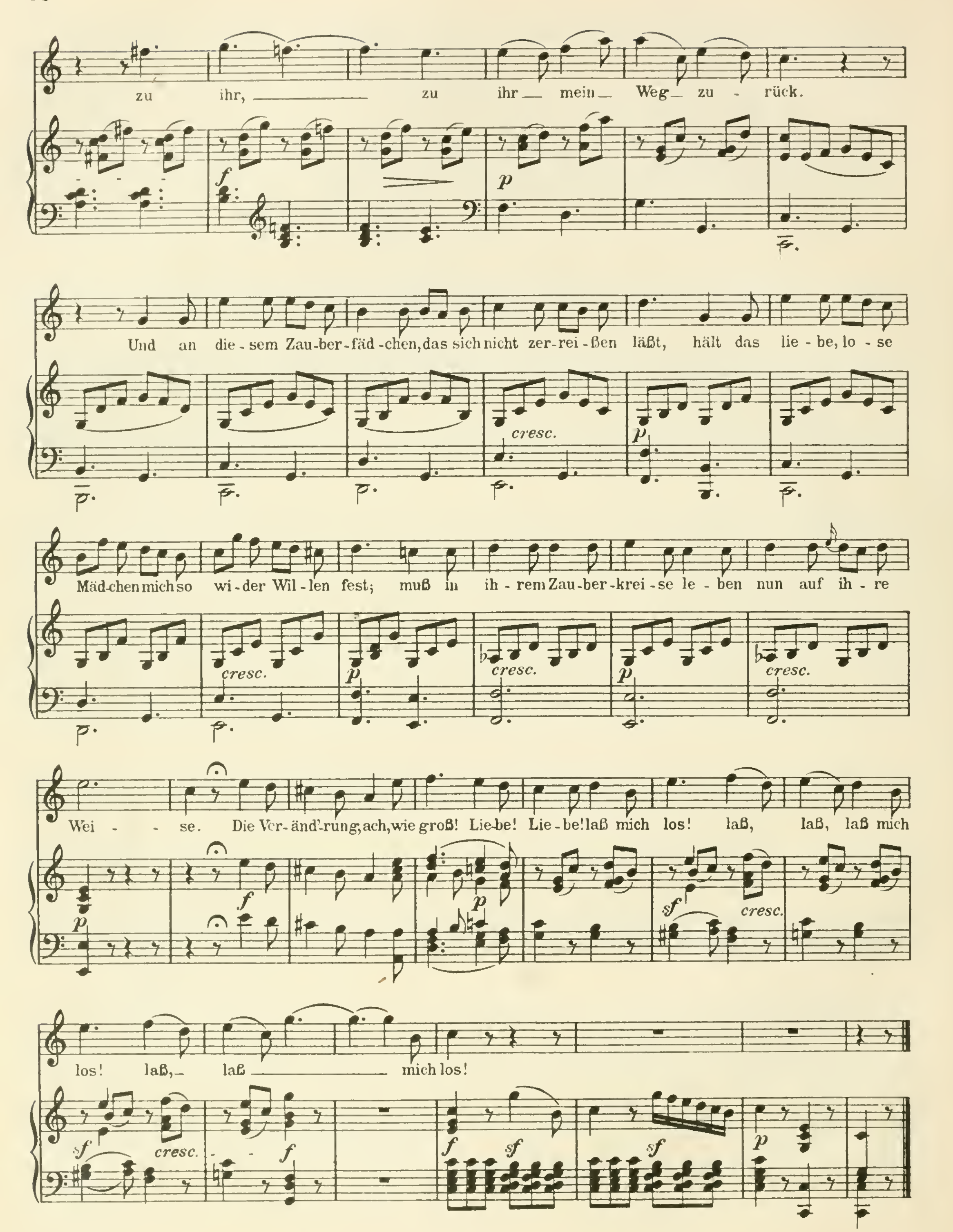
1775




blü - te, die - se lieb-li-che Ge - stalt, die - -
cresc.
- - ser Blick voll Treu' und Gü - te mit un - end - li-cher Ge -
walt? Will ich rasch mich ihr ent - zie - hen, mich er -
man - nen, ihr ent - flie - hen, füh - ret mich im Au - gen - blick, ach, mein Weg zu ihr zu -
rück, zu ihr, zu ihr mein
cresc.


rit.
Weg zu - rück. Herz, mein Herz, was soll das ge - ben?
rit.
pp
cresc.
a tempo
Herz, mein Herz, was soll das ge - ben? was be - drän - get dich so sehr? welch ein
a tempo
f
sf
p
sf
p
sf
frem - des neu - es Le - ben! ich er - ken - ne dich nicht mehr. Weg ist al - les, was du
sf
sf
lieb - test, weg wa - rum du dich be - trüb - test, weg dein Fleiß und dei - ne Ruh'
sf
sf
f
sf
p
f
Langsam
ad lib.
Ach, wie kamst du nur da - zu! wie kamst du nur da -
sf
dimin.
p

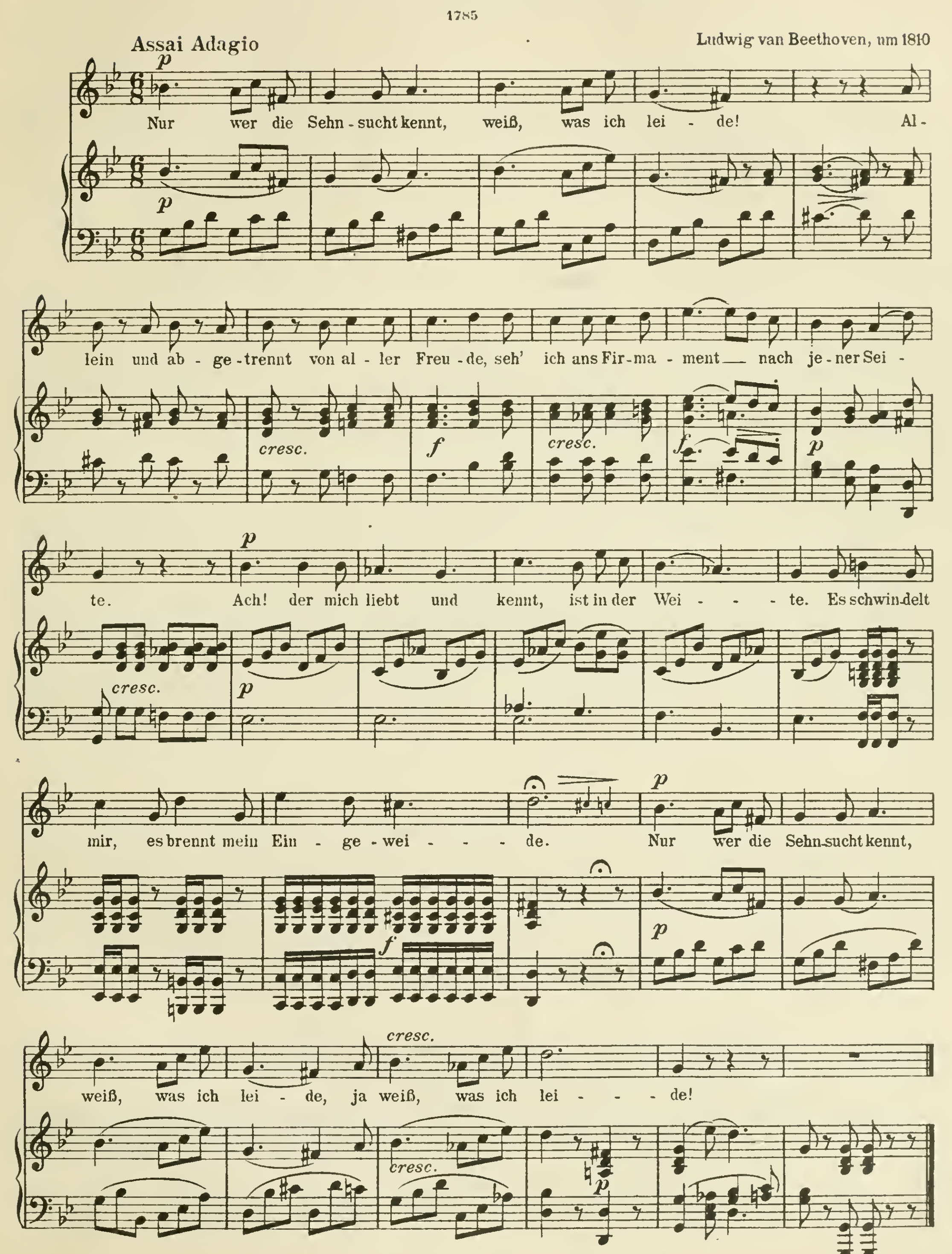

Im vorigen Zeitmaße
zu! Fes - selt dich die Ju - gend - blü - te,
dolce
die - se lieb - li-che Ge - stalt, die - - - ser
cresc.
Blick voll Treu' und Gü - te mit un - end - li-cher Ge - walt?
sf
Will ich rasch mich ihr ent - zie - hen, mich er - man - nen, ihr ent - flie - hen, füh - ret
p
mich im Au - gen-blick, ach, mein Weg zu ihr zu-rück, füh - ret mich im Au - gen - blick
cresc.


zu ihr, zu ihr mein Weg zu - rück.
Und an die - sem Zau-ber-fäd-chen, das sich nicht zer-rei-ßen läßt, hält das lie - be, lo - se
Mäd-chen mich so wi-der Wil-len fest; muß in ih-rem Zau-ber-krei-se le - ben nun auf ih - re
Wei - se. Die Ver-änd'rung, ach, wie groß! Lie-be! Lie-be! laß mich los! laß, laß, laß mich
los! laß, laß mich los!
cresc.
sf

37. Nur wer die Sehnsucht kennt

1785

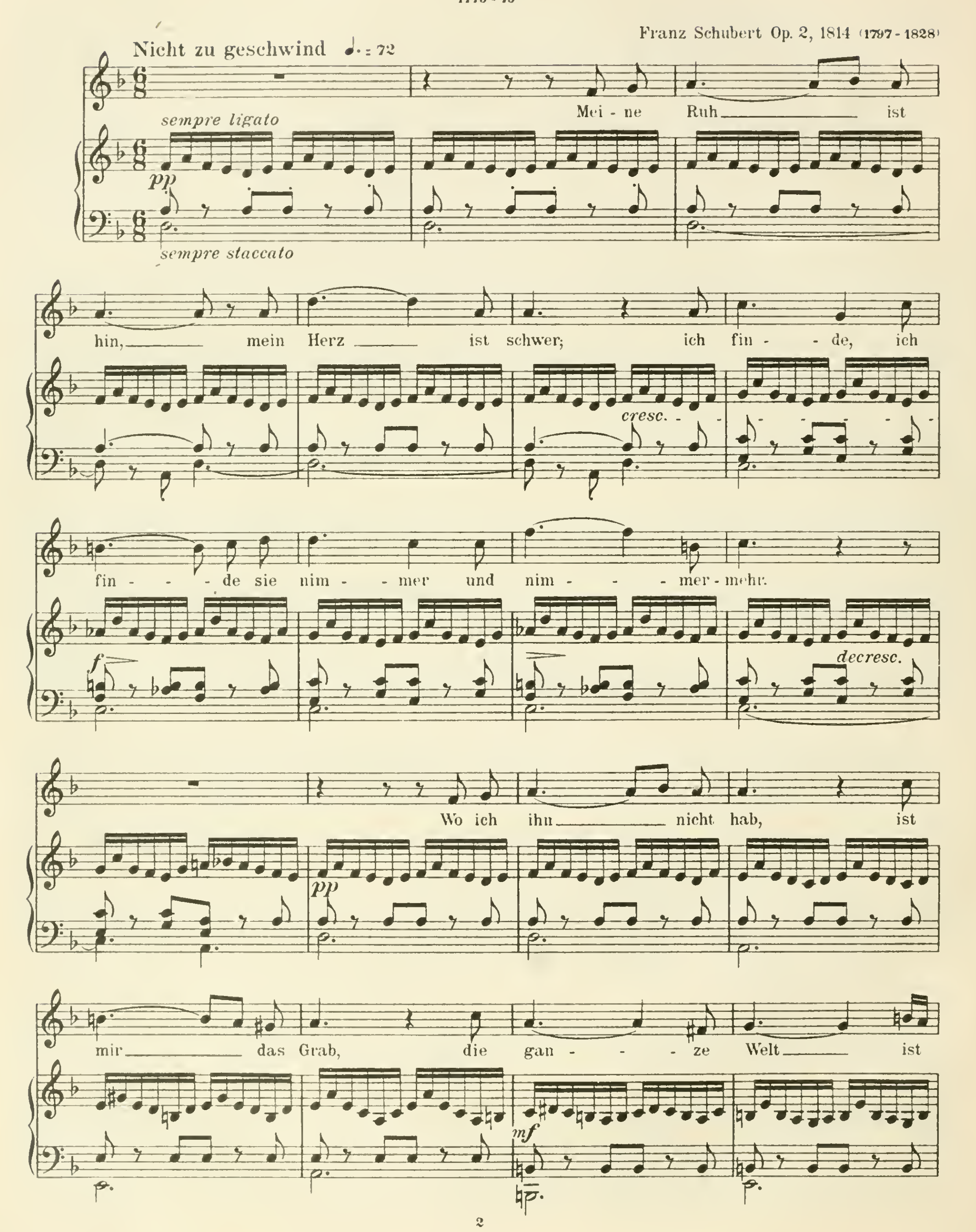
Ludwig van Beethoven, um 1810

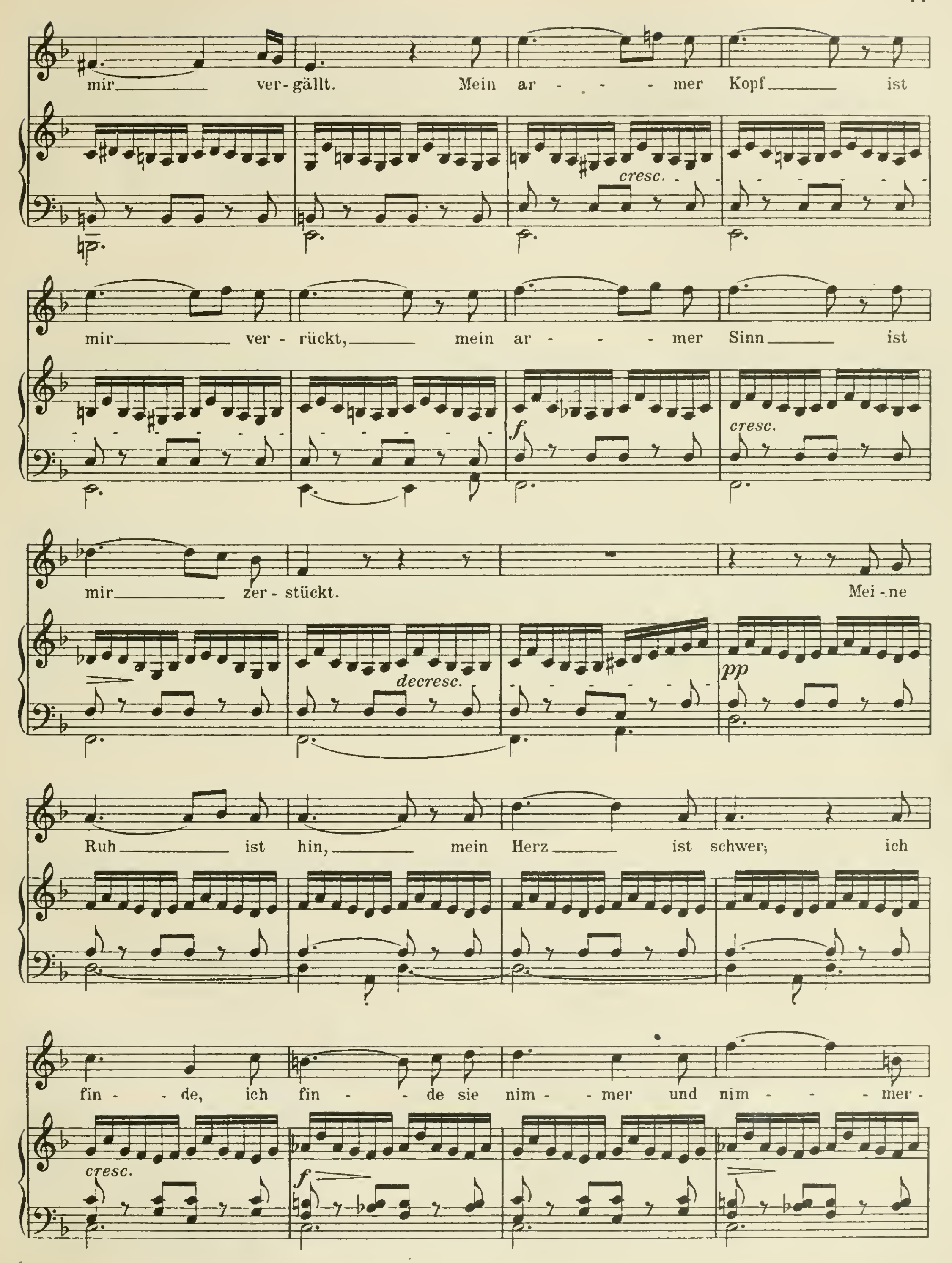


38. Gretchen am Spinnrade

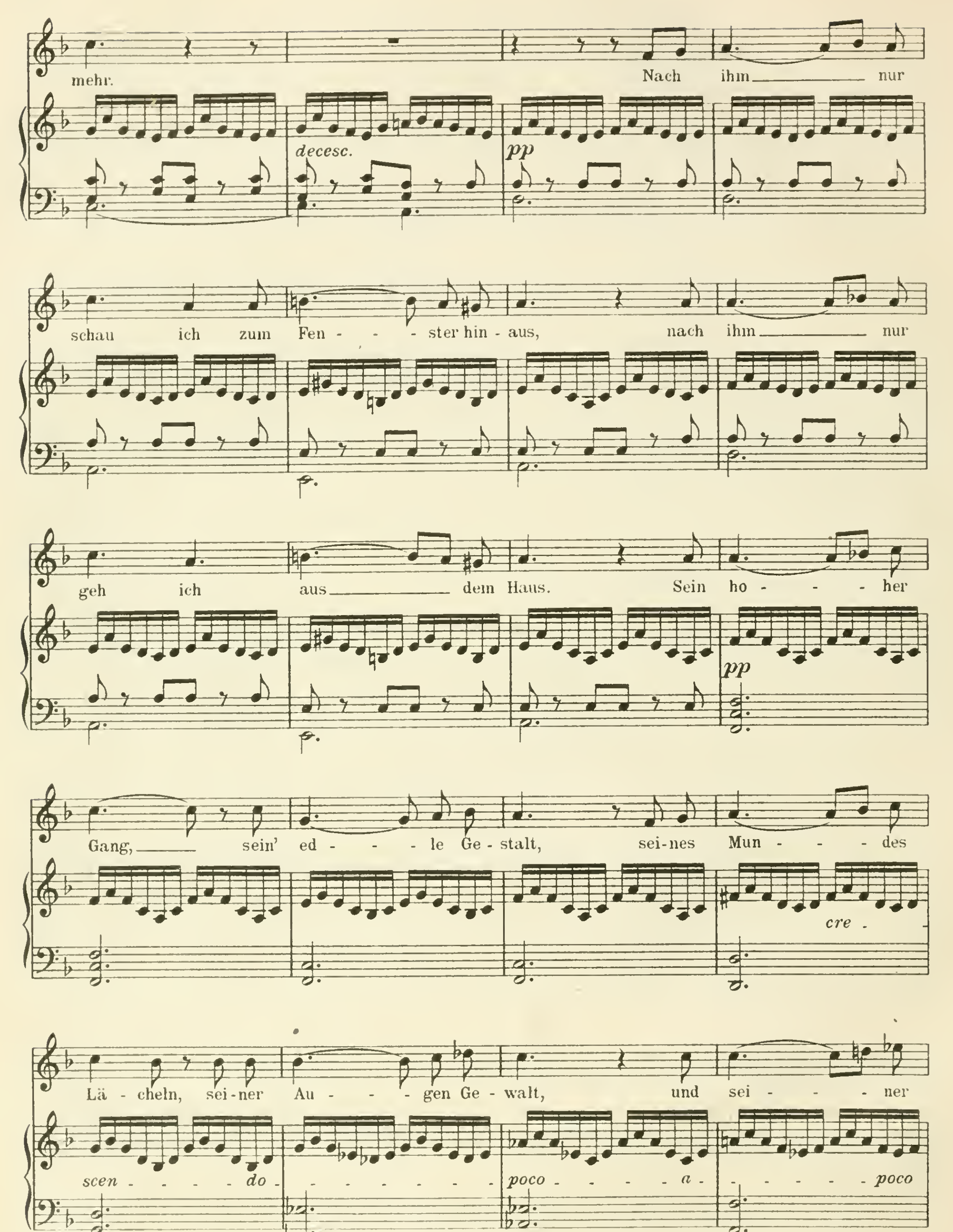
aus „Faust“

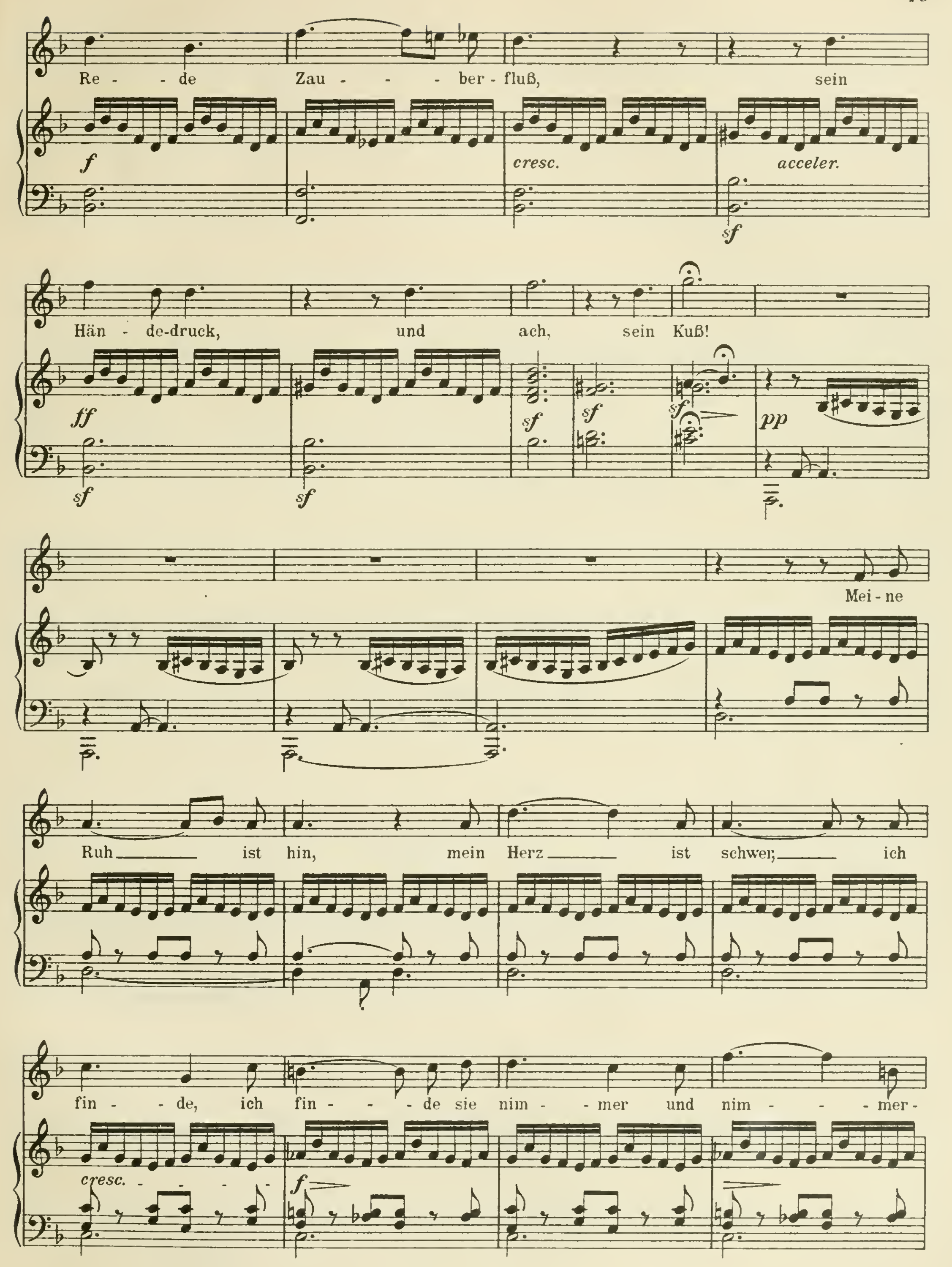
1773 - 75



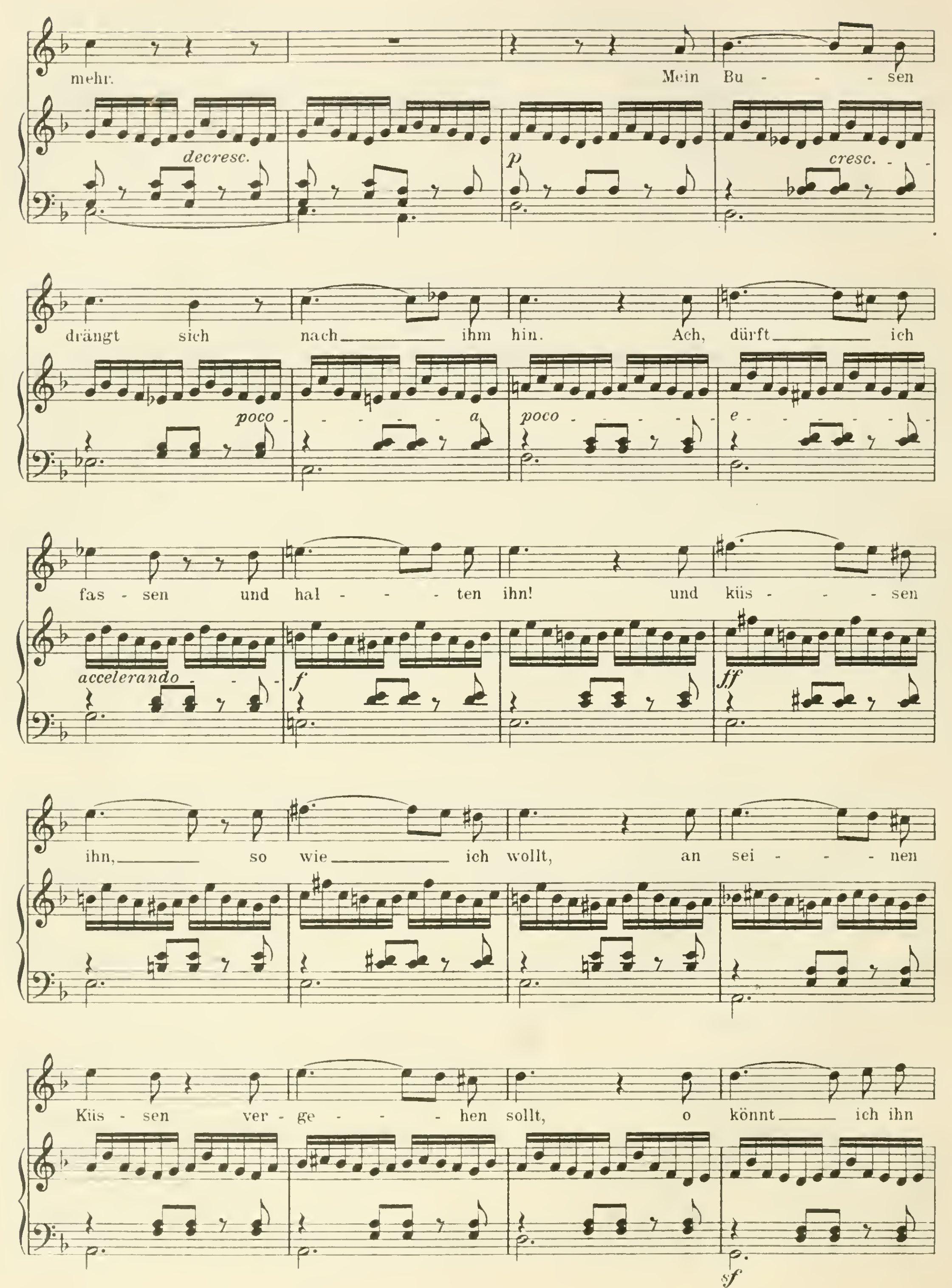


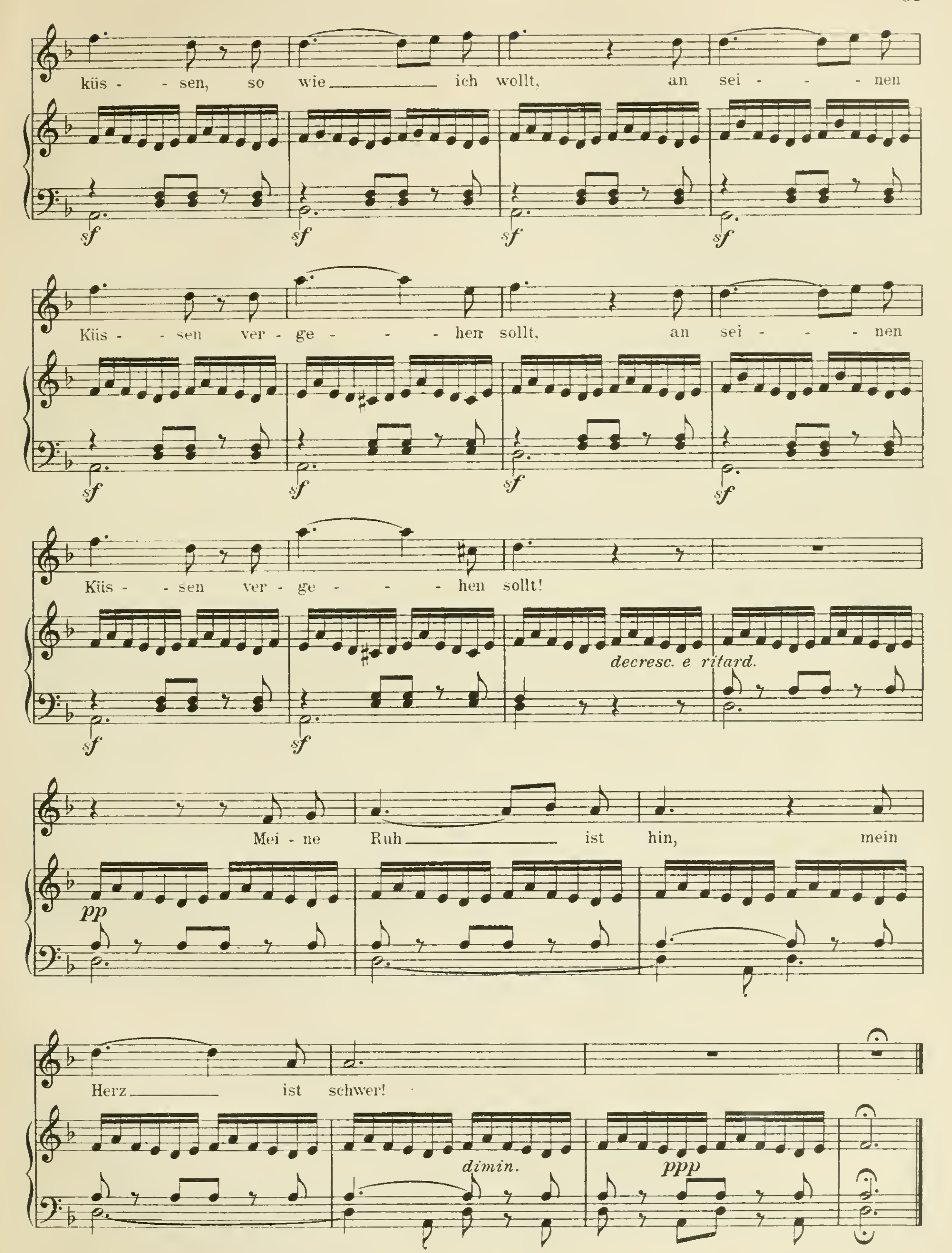
mir ver-gällt. Mein ar - - - mer Kopf ist
cresc.
mir ver-rückt, mein ar - - - mer Sinn ist
f
cresc.
mir zer-stückt. Mei-ne
decresc.
pp
Ruh ist hin, mein Herz ist schwer; ich
fin - de, ich fin - de sie nim - mer und nim - - mer-
cresc.
f


mehr. Nach ihm nur
decesc.
pp
schau ich zum Fen - - ster hin - aus, nach ihm nur
geh ich aus dem Haus. Sein ho - - her
pp
Gang, sein' ed - - le Ge - stalt, sei-nes Mun - - - des
cre -
Lä - cheln, sei-ner Au - - gen Ge - walt, und sei - - - ner
scen - - - do - - - - - - - poco - - - a - - - - - - poco



Re - de Zau - - - ber - fluß, sein
f
cresc.
acceler.
sf
Hän - de-druck, und ach, sein Kuß!
ff
sf
sf
sf
sf
sf
pp
Mei - ne
Ruh ist hin, mein Herz ist schwer; ich
fin - de, ich fin - - de sie nim - mer und nim - - - mer-
cresc.
f


mehr.
Mein Bu - - - sen
decresc.
p
cresc.
drängt sich nach ihm hin. Ach, dürft ich
poco - - - - a poco - - - - e - - - -
fas - sen und hal - - - ten ihn! und küs - - - sen
accelerando
f
ff
ihn, so wie ich wollt, an sei - - - nen
Küs - sen ver - ge - - - hen sollt, o könnt ich ihn
sf

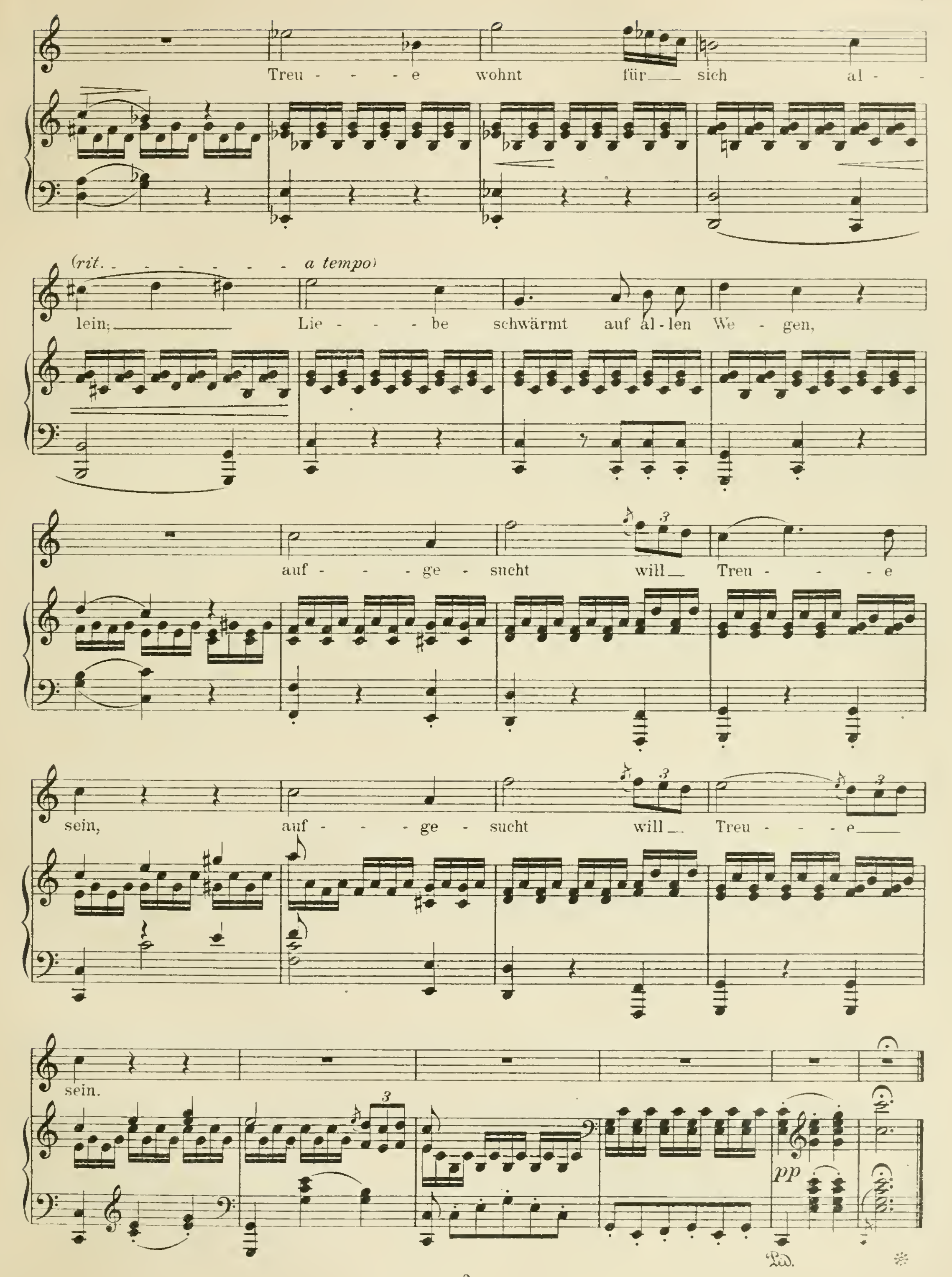

küs - - sen, so wie ich wollt, an sei - - - nen
sf
Küs - - sen ver - ge - - - hen sollt, an sei - - - nen
sf
Küs - - sen ver - ge - - - hen sollt!
sf
decresc. e ritard.
Mei - ne Ruh ist hin, mein
pp
Herz ist schwer!
dimin.
ppp

39. „Liebe schwärmt auf allen Wegen“

aus „Claudine von Villa Bella“

1788




Treu - - - e wohnt für sich al -
(rit. - - - - - - - a tempo)
lein; Lie - - - be schwärmt auf al-len We - gen,
auf - - - ge - sucht will Treu - - - e
sein, auf - - - ge - sucht will Treu - - - e
sein.
pp
Ped.

40. Rastlose Liebe

1776



schla - gen, als so viel Freu - den des Le - bens er -

cresc. *f* *fp*

tra - gen. Al - le das Nei - gen von Her - zen zu Her - zen,

p *pp*

ach, wie so ei - gen schaf - fet es Schmer - zen! Wie, soll ich

cresc. *f*

fliehn? Wäl - der wärts ziehn? Al - - - - - les, al - - - -

cresc. *ff*

- - - les ver - - - ge - bens!

decresc. *p*

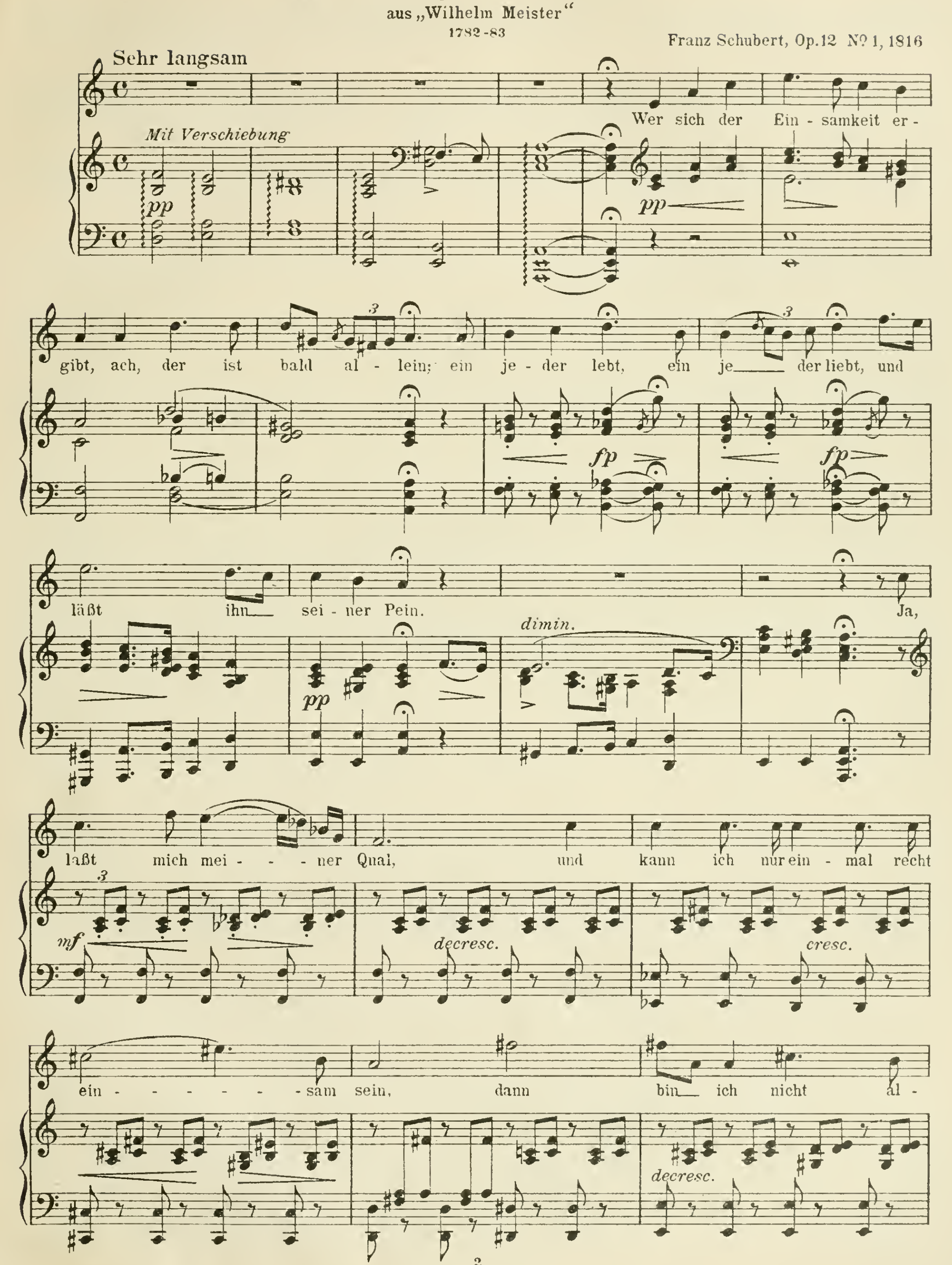

Kro - ne des Le - bens, Glück oh - ne Ruh, Lie - be bist du, o
mf
fp
p
fp
cresc.
Lie - be bist du! Glück oh - ne Ruh, Lie - be bist du!
p
sf
sf
Kro - ne des Le - bens, Glück oh - ne Ruh, Lie - be bist du, o
f
p
fp
cresc.
sf
Lie - be bist du, o Lie - - - - - - - - -
f
ff
sf
cresc.
sf
- be, Lie - be bist du!
p
cresc.
sf
sf
ff
sf
sf
sf

41. Gesang des Harfners

aus „Wilhelm Meister“

1782-83

Franz Schubert, Op.12 Nº 1, 1816



p decresc. *pp*

lein. Es schleicht ein Lie - bender lau - schend sacht, ob

cresc.

sei - - ne Freun - din al - lein? So ü - - berschleicht bei

f *fp*

Tag und Nacht mich Ein - - sa-men die Pein, mich

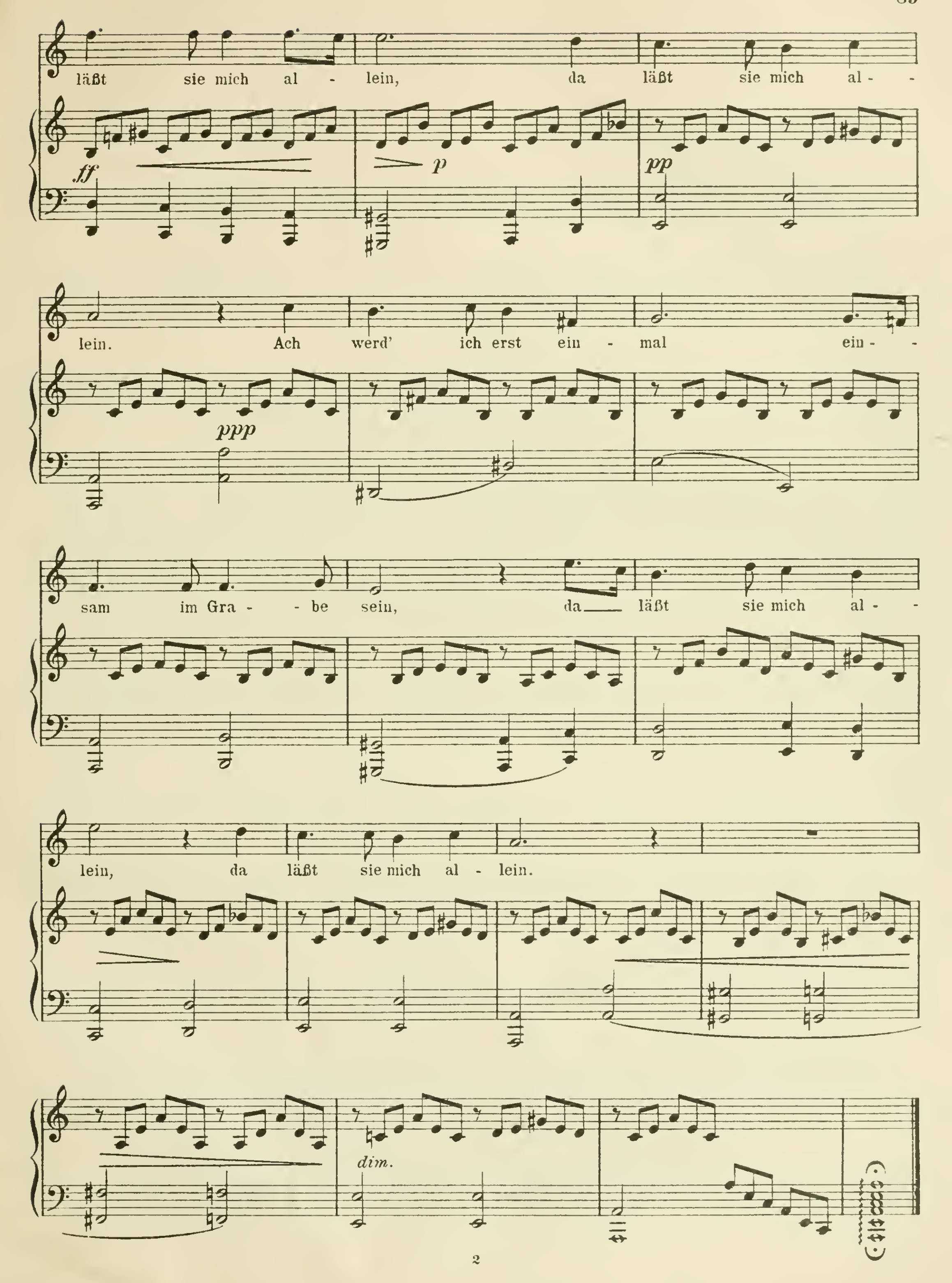
mit leiserer Stimme

p *pp* *ppp*

Ein - - sa-men die Qual. Ach werd' ich erst ein -

ff

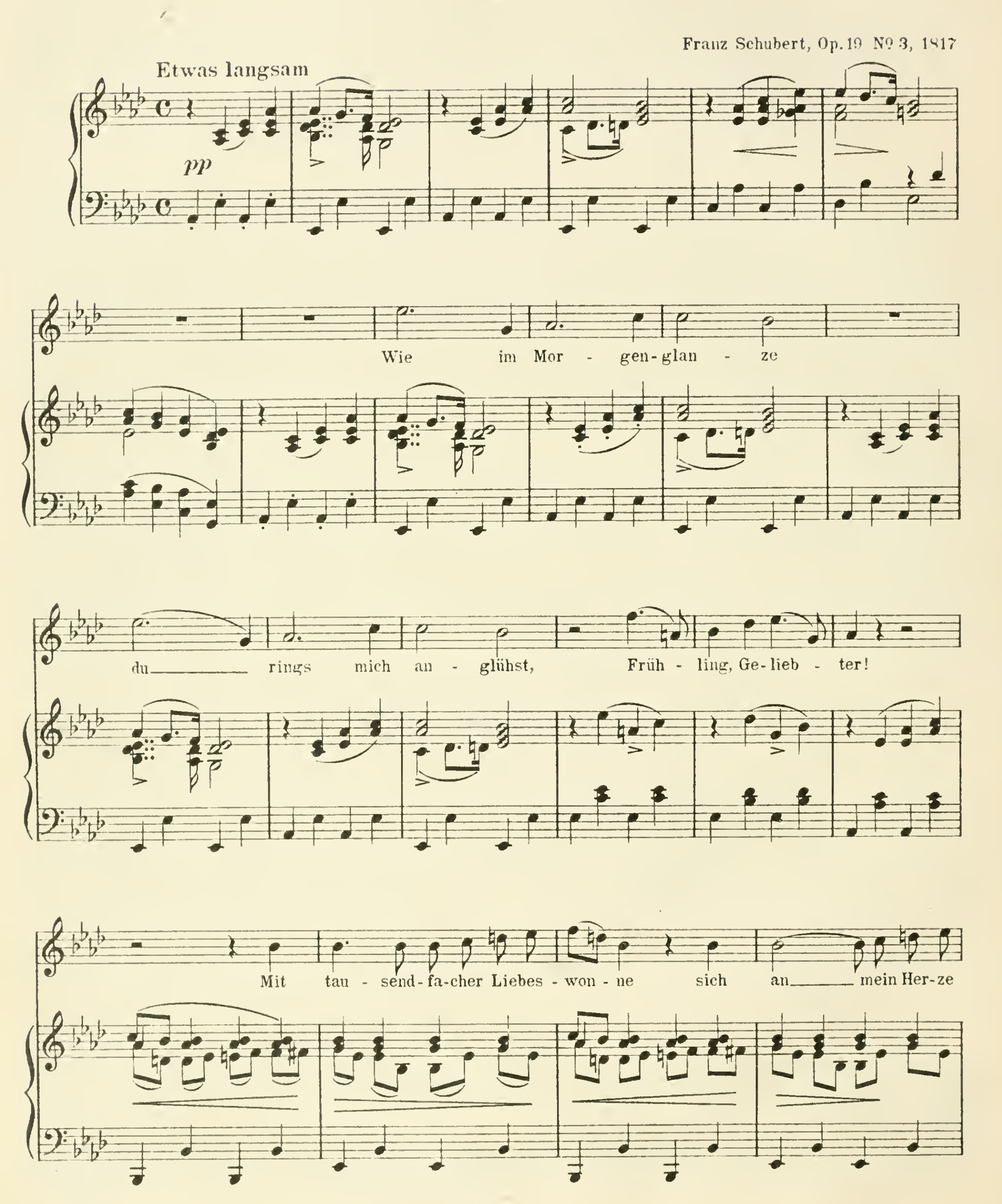
mal ein - sam im Gra - - be sein, da

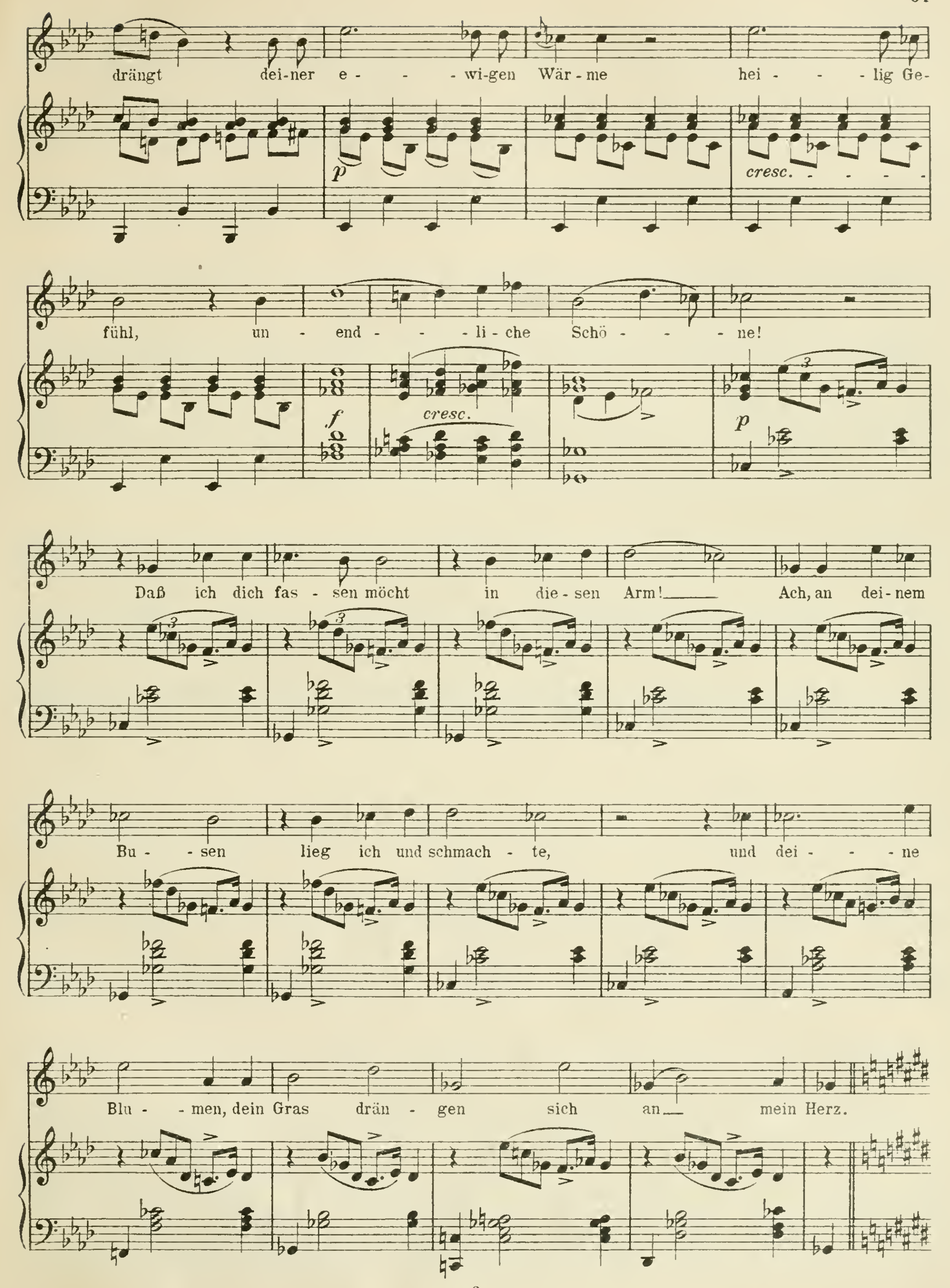

läßt sie mich al - lein, da läßt sie mich al - -
ff
p
pp
lein. Ach werd' ich erst ein - mal ein - -
ppp
sam im Gra - be sein, da läßt sie mich al - -
lein, da läßt sie mich al - lein.
dim.

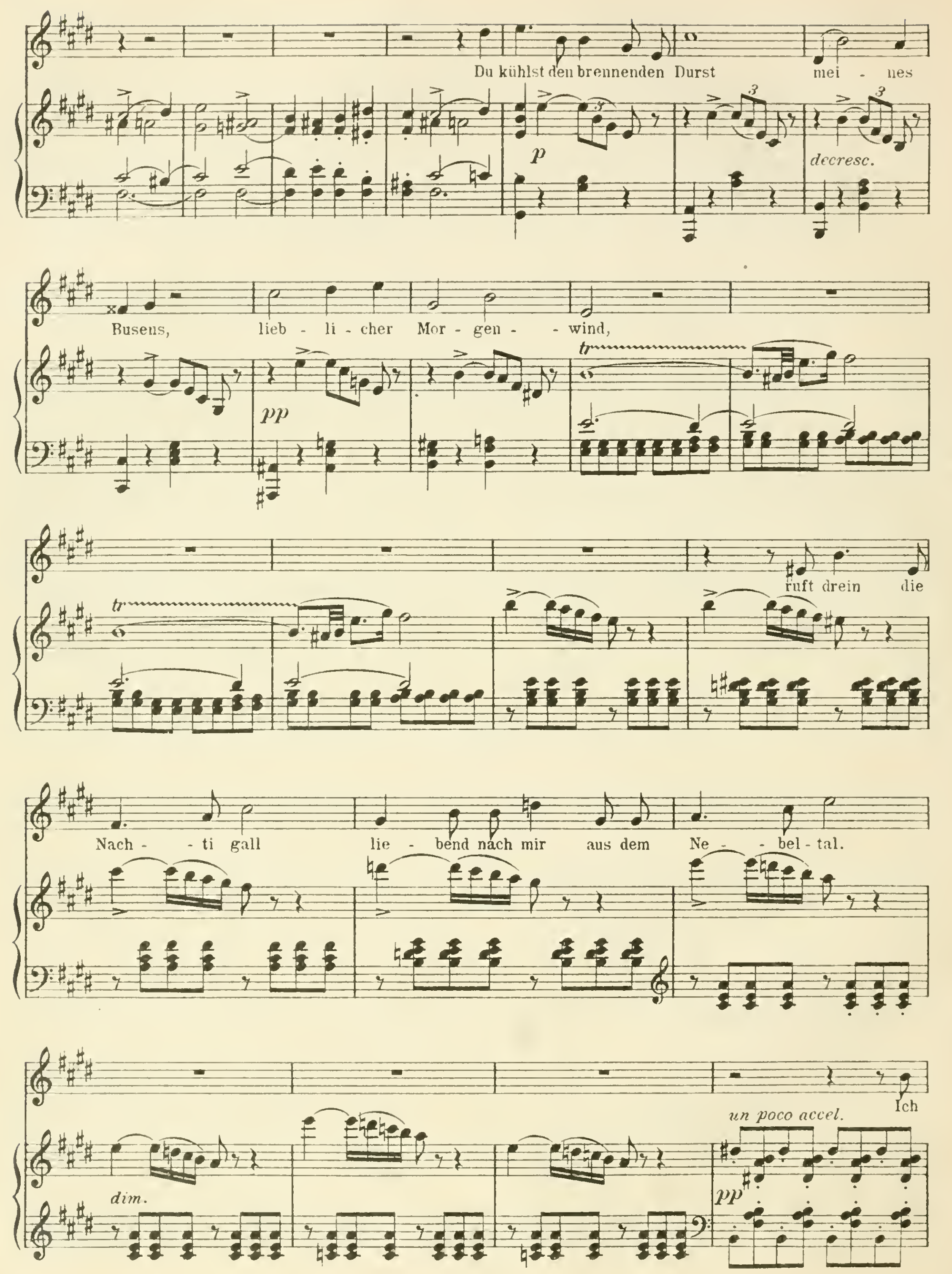
42. Ganymed

1774

Franz Schubert, Op. 19 Nº 3, 1817




drängt deiner e - - - wigen Wärme hei - - - lig Ge-
p
cresc.
fühl, un - end - - - li - che Schö - - - ne!
f
cresc.
p
Daß ich dich fas - sen möcht in die - sen Arm! Ach, an dei - nem
Bu - - sen lieg ich und schmach - te, und dei - - - ne
Blu - - men, dein Gras drän - gen sich an mein Herz.


Du kühlst den brennenden Durst meines
p
decresc.
Busens, lieb - li - cher Mor - gen - - wind,
pp
tr
tr
ruft drein die
Nach - - ti gall lie - bend nach mir aus dem Ne - - bel - tal.
dim.
un poco accel.
Ich
pp

komm! ich kom - me! ach! wo - hin? wo

cresc. *f* *decresc.*

hin? Hin - - auf strebt's, hin - auf! hin -

p *cresc.*

auf strebt's, hin - auf! Es schwe - ben die Wol - ken ab - wärts, die

f *ff* *p*

Wol - - ken nei - gen sich der seh - nen - den Lie - be.

Mir! mir! in eurem Scho - ße auf - wärts! um - fan - gend umfangen!

p *cresc.*

auf - wärts an dei - nen Bu - - sen, all - - lie - ben-der Va - ter! Die

Wol - - ken nei - gen sich der seh - nen - den Lie - be. Mir! mir! in

eu - rem Scho - ße auf - wärts um - fan - gend um-fan - gen! auf - wärts an dei - nen

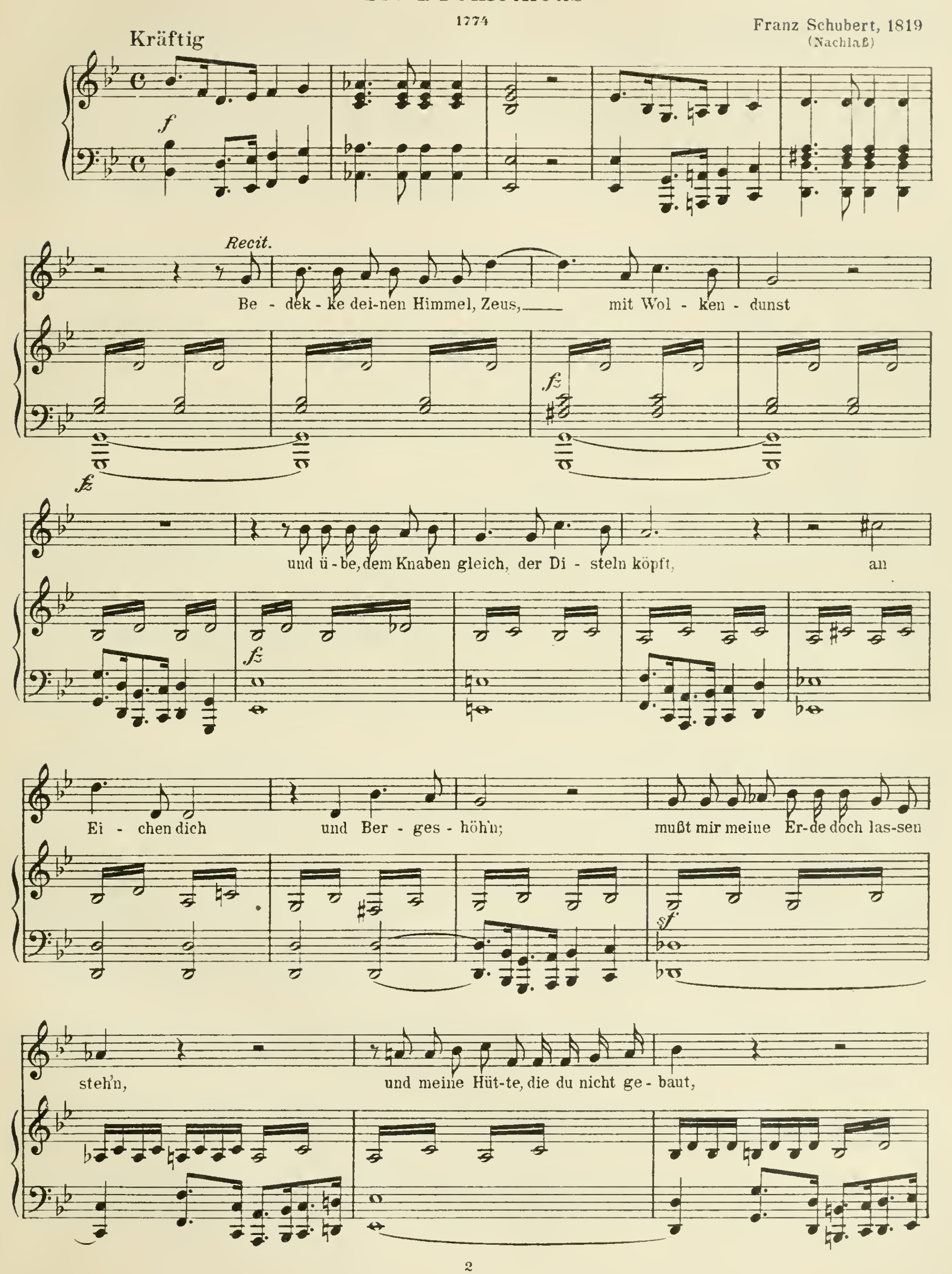
Bu - - sen, all - - lie - ben-der Va - - - - - - - ter, all - - - -

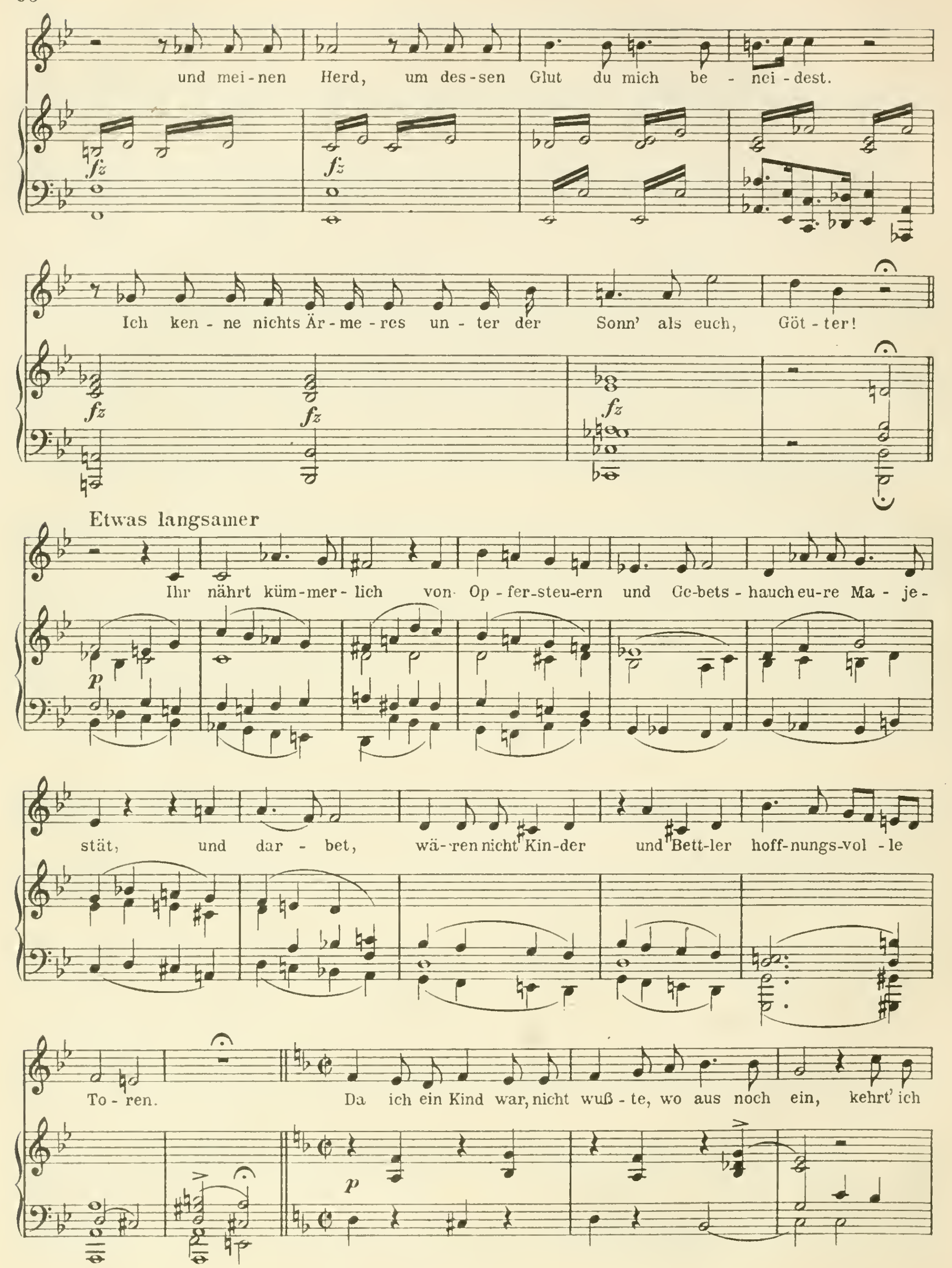
- - lie - ben-der Va - - - - - - ter!

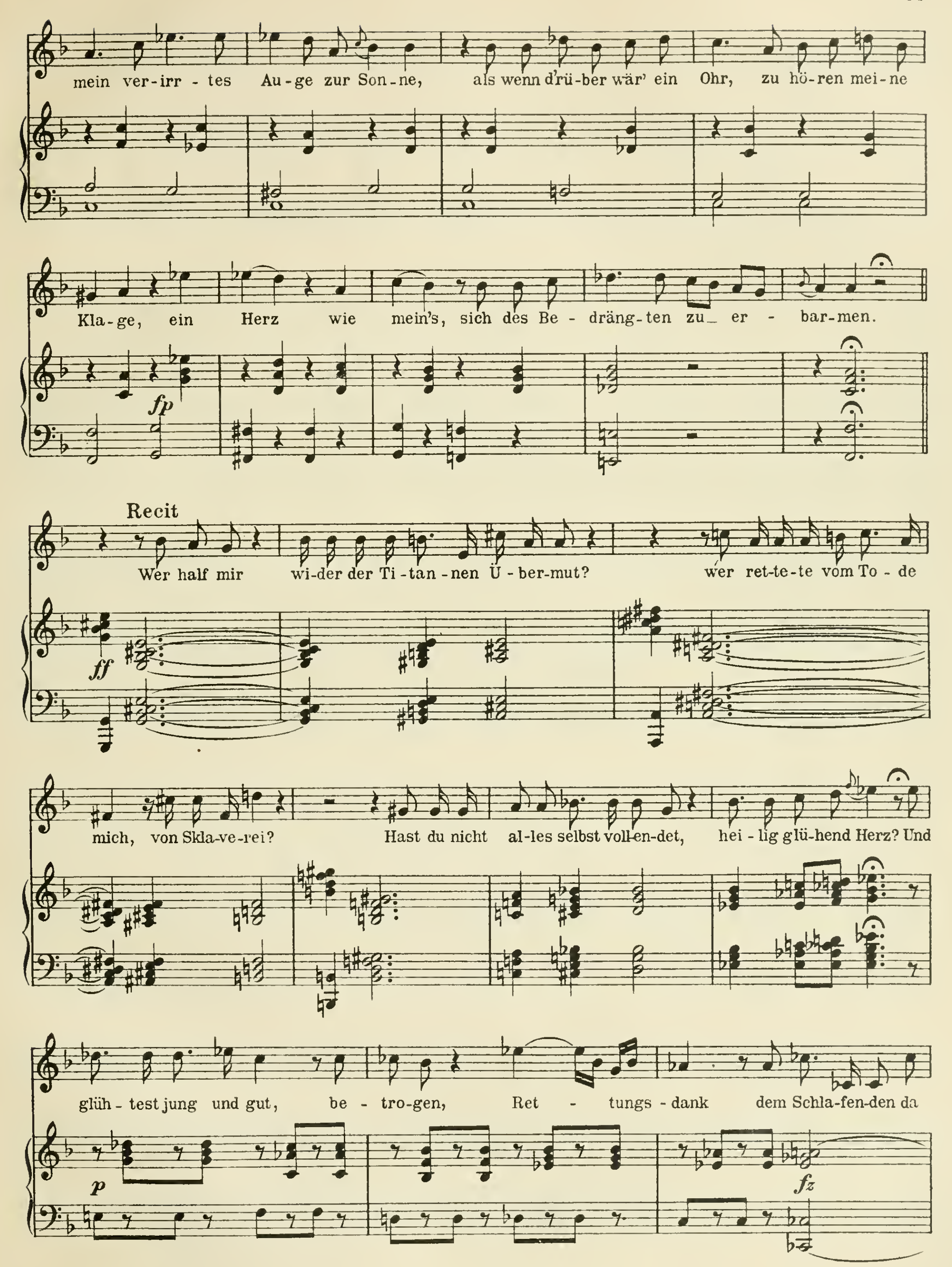
43. Prometheus

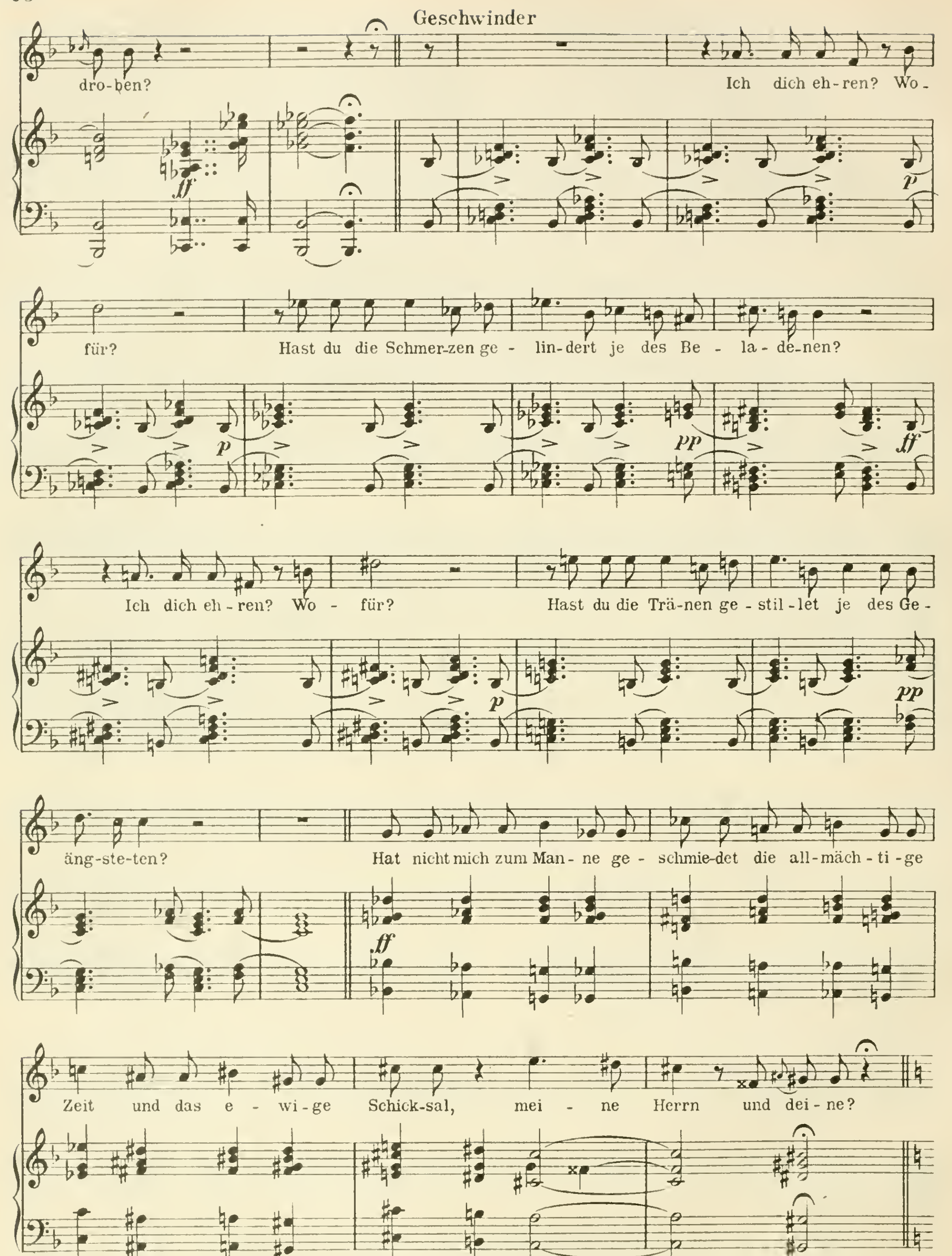
1774

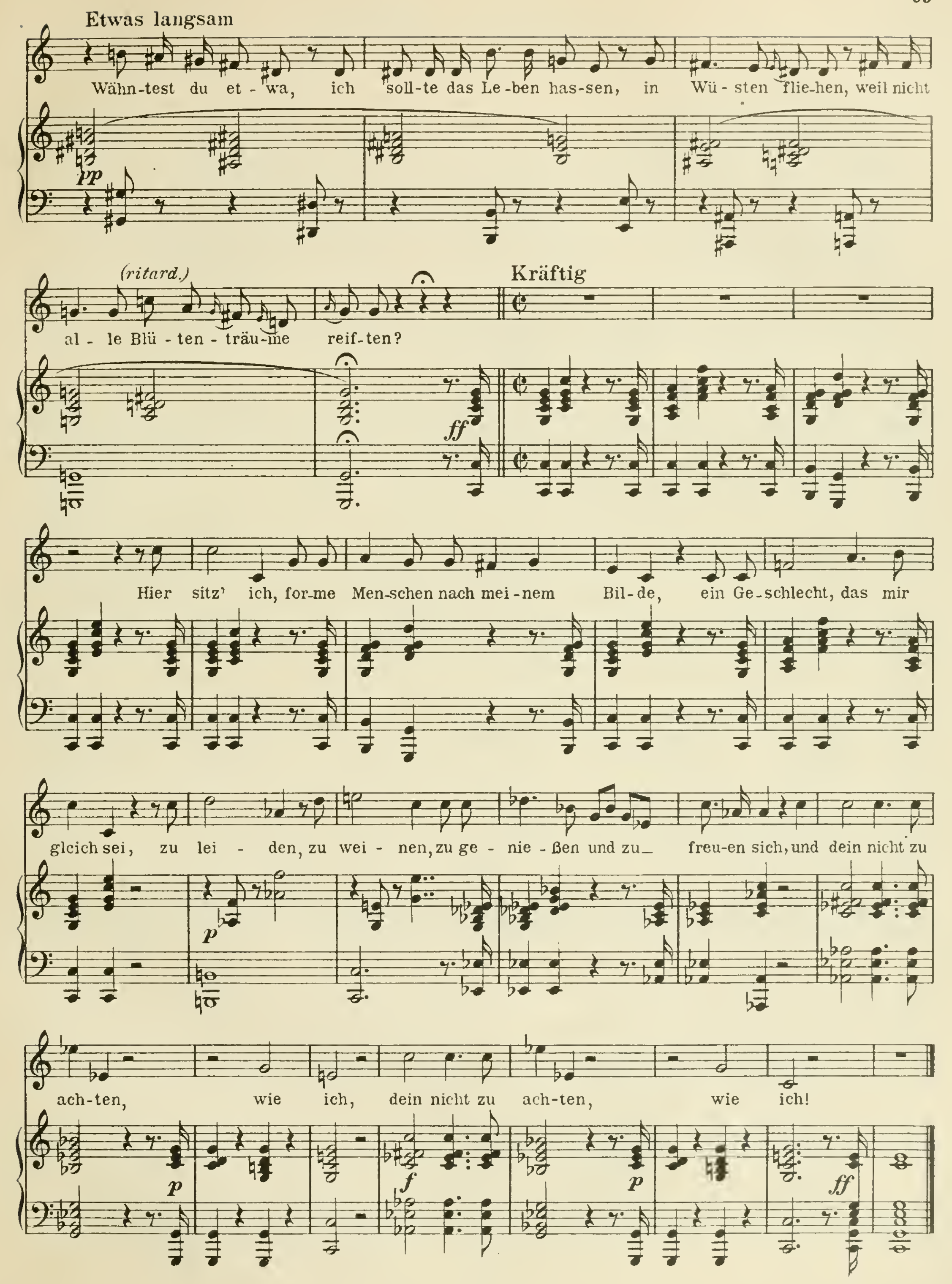
Franz Schubert, 1819
(Nachlaß)




und mei-nen Herd, um des-sen Glut du mich be - nei - dest.
Ich ken - ne nichts Är-me-res un-ter der Sonn' als euch, Göt-ter!
Etwas langsamer
Ihr nährt küm-mer-lich von Op-fer-steu-ern und Ge-bets-hauch eu-re Ma - je -
stät, und dar - bet, wä-ren nicht Kin-der und Bett-ler hoff-nungs-vol - le
To - ren. Da ich ein Kind war, nicht wuß - te, wo aus noch ein, kehrt' ich


mein ver-irr - tes Au-ge zur Son-ne, als wenn d'rü-ber wär' ein Ohr, zu hö-ren mei-ne
Kla-ge, ein Herz wie mein's, sich des Be - dräng-ten zu_ er - bar-men.
Recit
Wer half mir wi-der der Ti-tan-nen Ü-ber-mut? wer ret-te-te vom To-de
mich, von Skla-ve-rei? Hast du nicht al-les selbst voll-en-det, hei - lig glü-hend Herz? Und
glüh - test jung und gut, be - tro-gen, Ret - tungs - dank dem Schla-fen-den da


Geschwinder
dro-ben?
Ich dich eh-ren? Wo-
für? Hast du die Schmer-zen ge-lin-dert je des Be-la-de-nen?
Ich dich eh-ren? Wo-für? Hast du die Trä-nen ge-stil-let je des Ge-
äng-ste-ten? Hat nicht mich zum Man-ne ge-schmie-det die all-mäch-ti-ge
Zeit und das e-wi-ge Schick-sal, mei-ne Herrn und dei-ne?
ff
p
pp
ff
p
pp
ff



Etwas langsam
Wähn-test du et - wa, ich soll-te das Le-ben has-sen, in Wü - sten flie-hen, weil nicht
pp
(ritard.)
Kräftig
al - le Blü - ten - träu-me reif-ten?
ff
Hier sitz' ich, form-e Men-schen nach mei - nem Bil-de, ein Ge-schlecht, das mir
gleich sei, zu lei - den, zu wei - nen, zu ge - nie - ßen und zu_ freu-en sich, und dein nicht zu
p
ach-ten, wie ich, dein nicht zu ach-ten, wie ich!
p
f
p
ff

44. Wandrers Nachtlied

1780

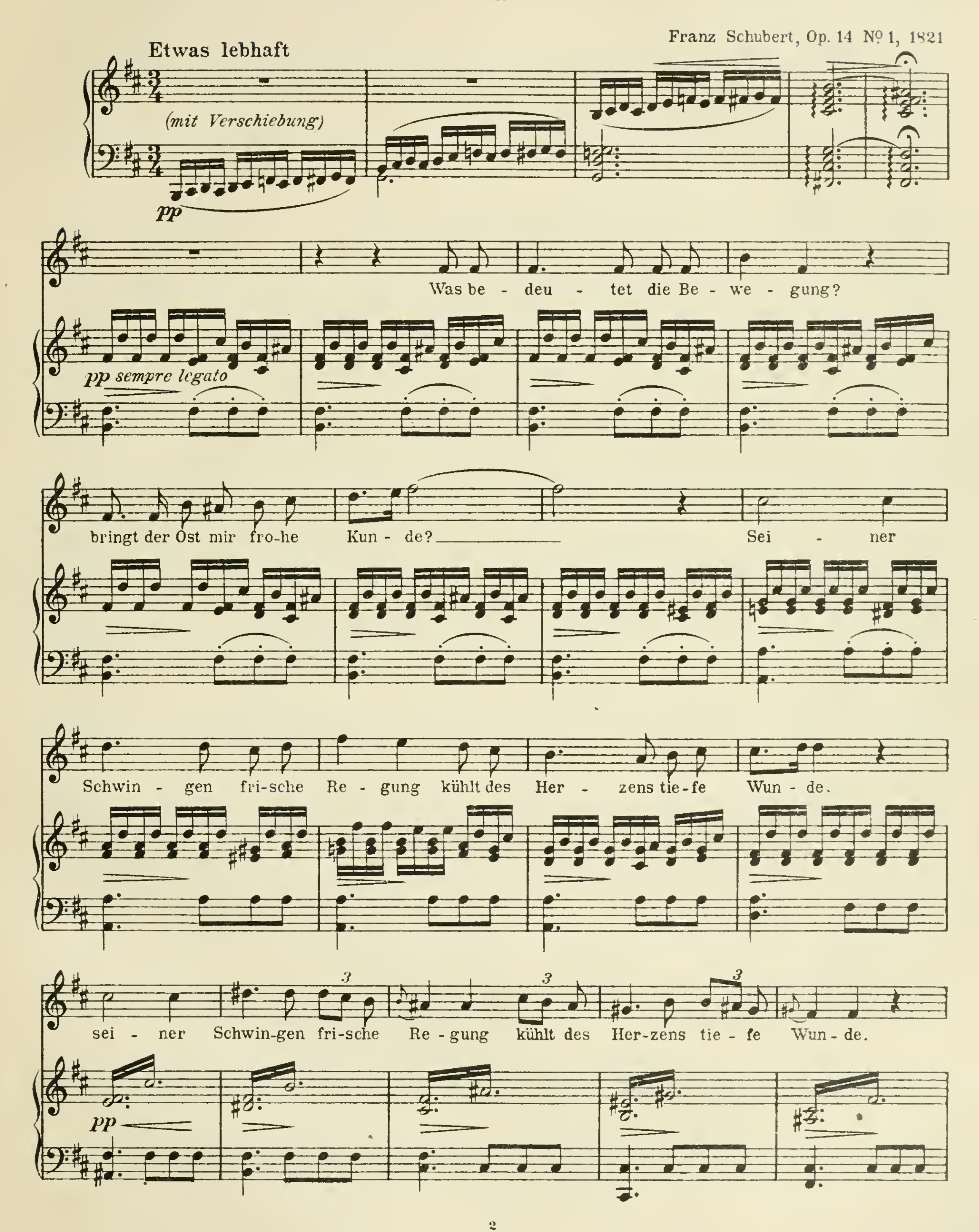


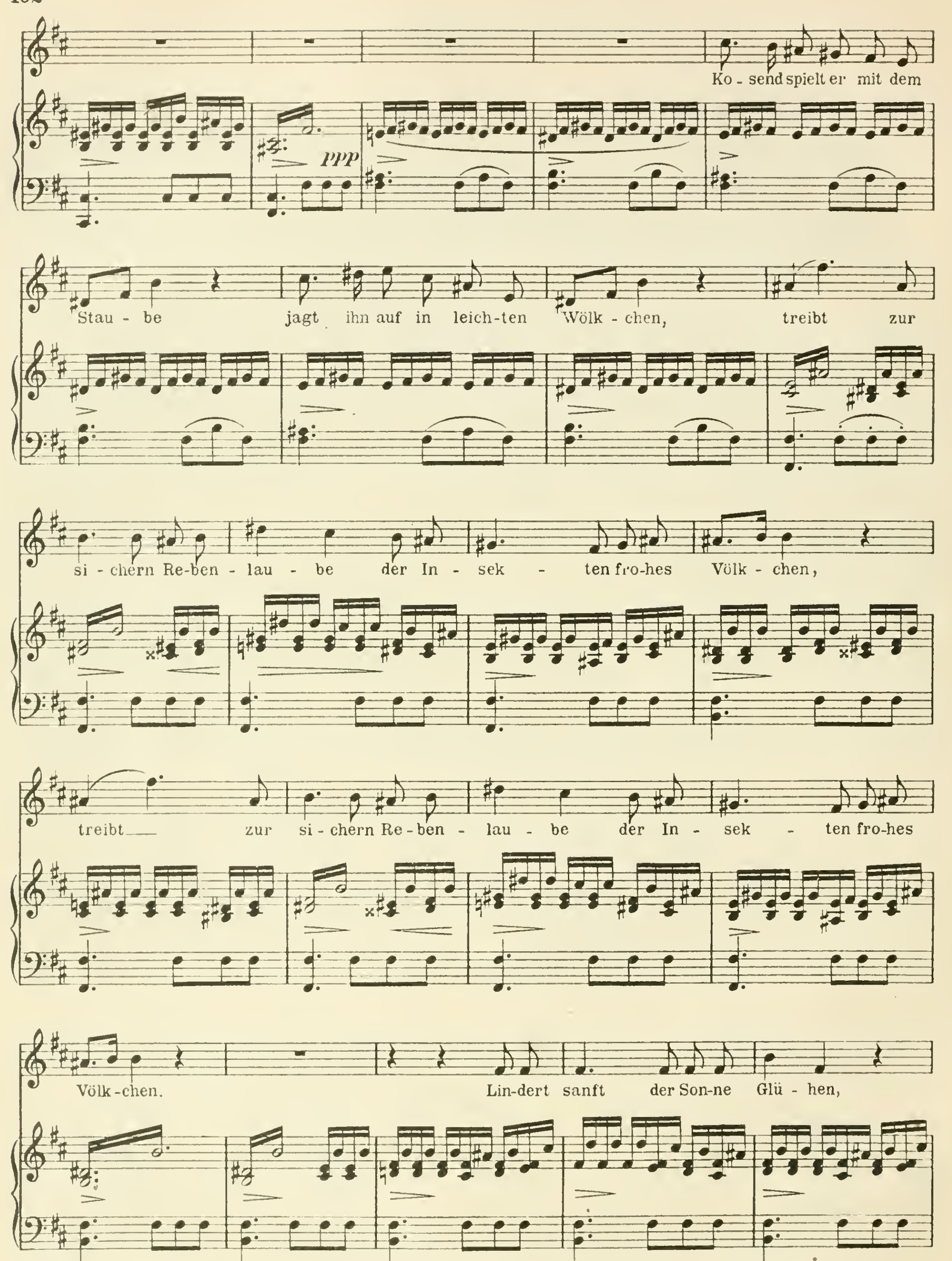
2

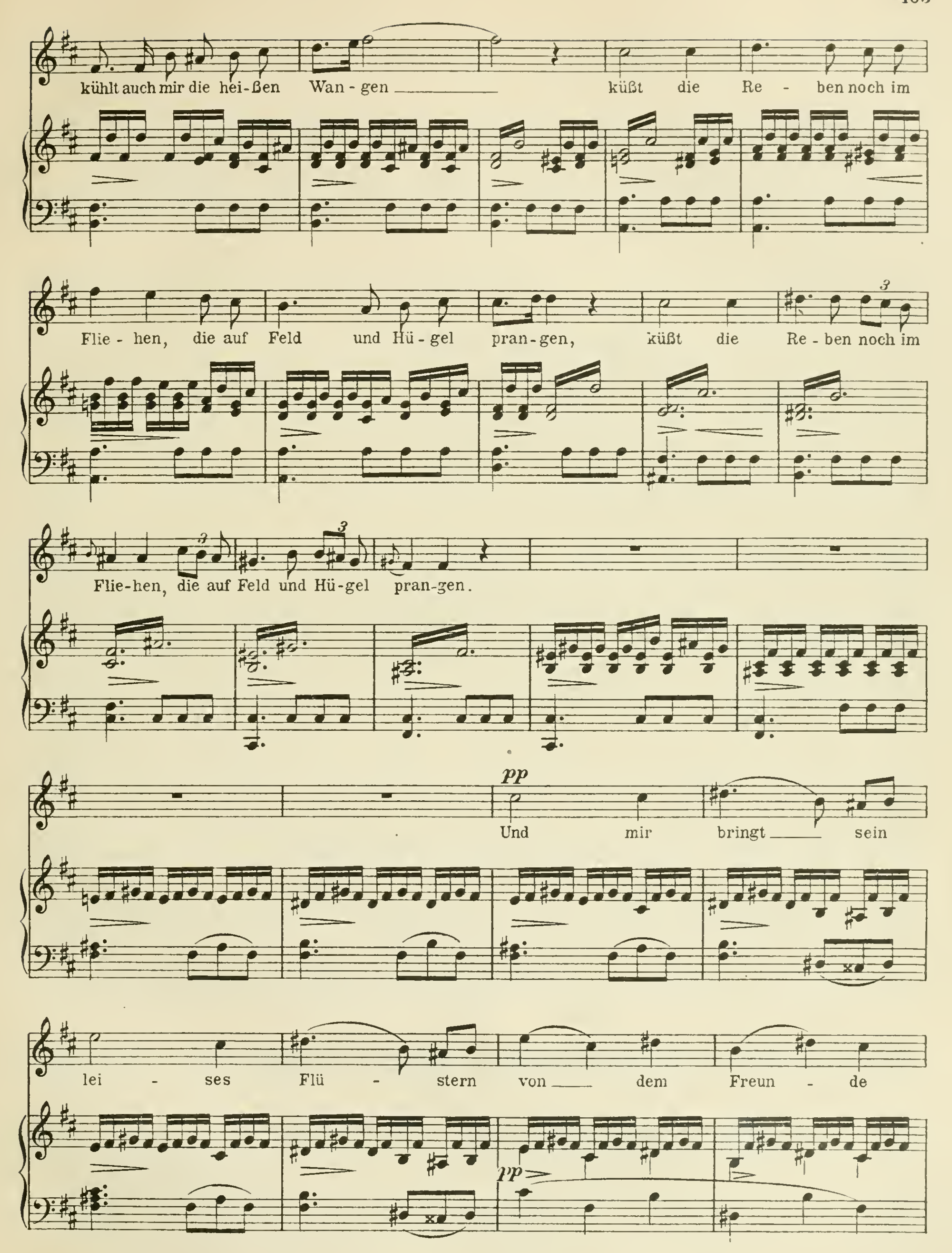
45. Suleika

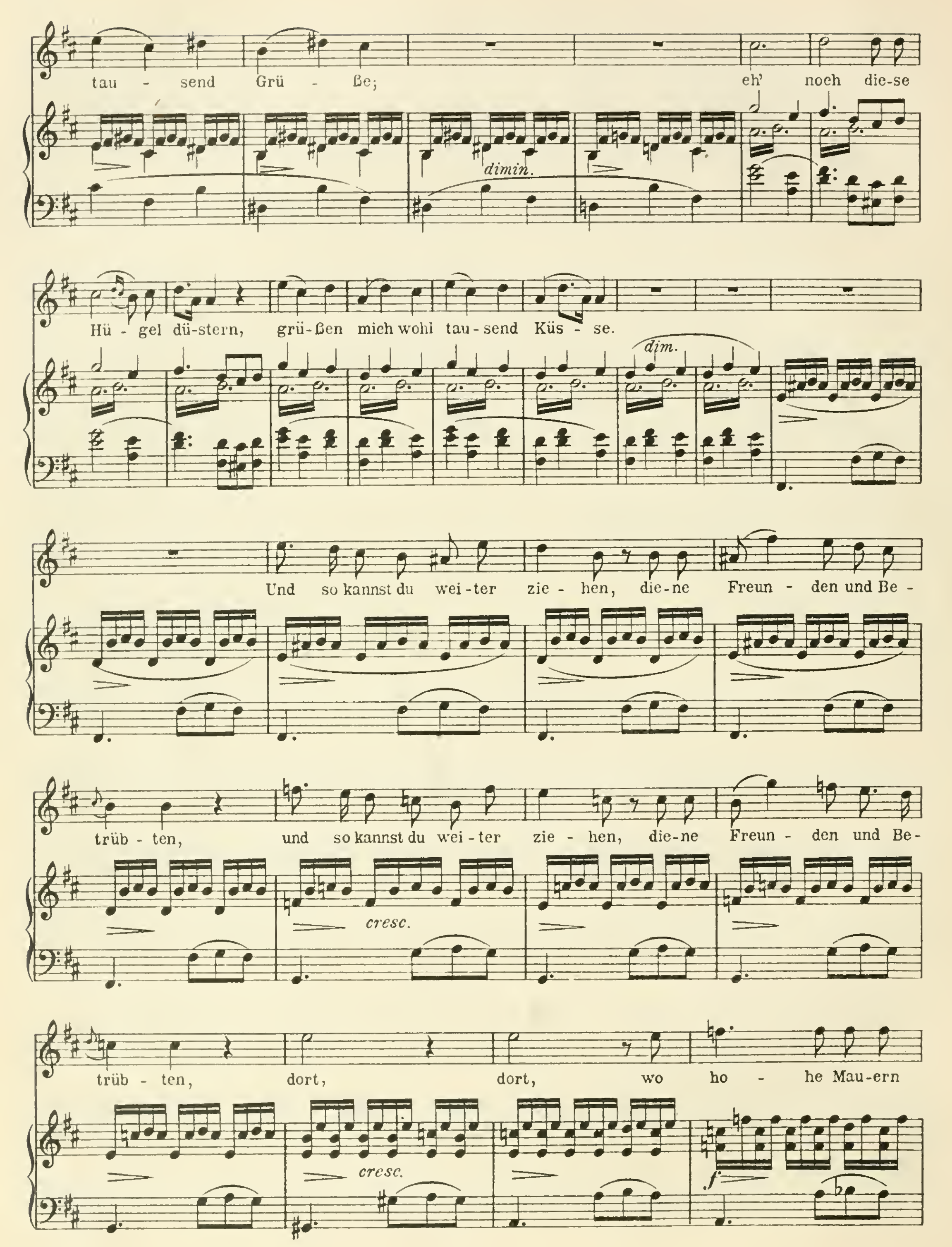
1815

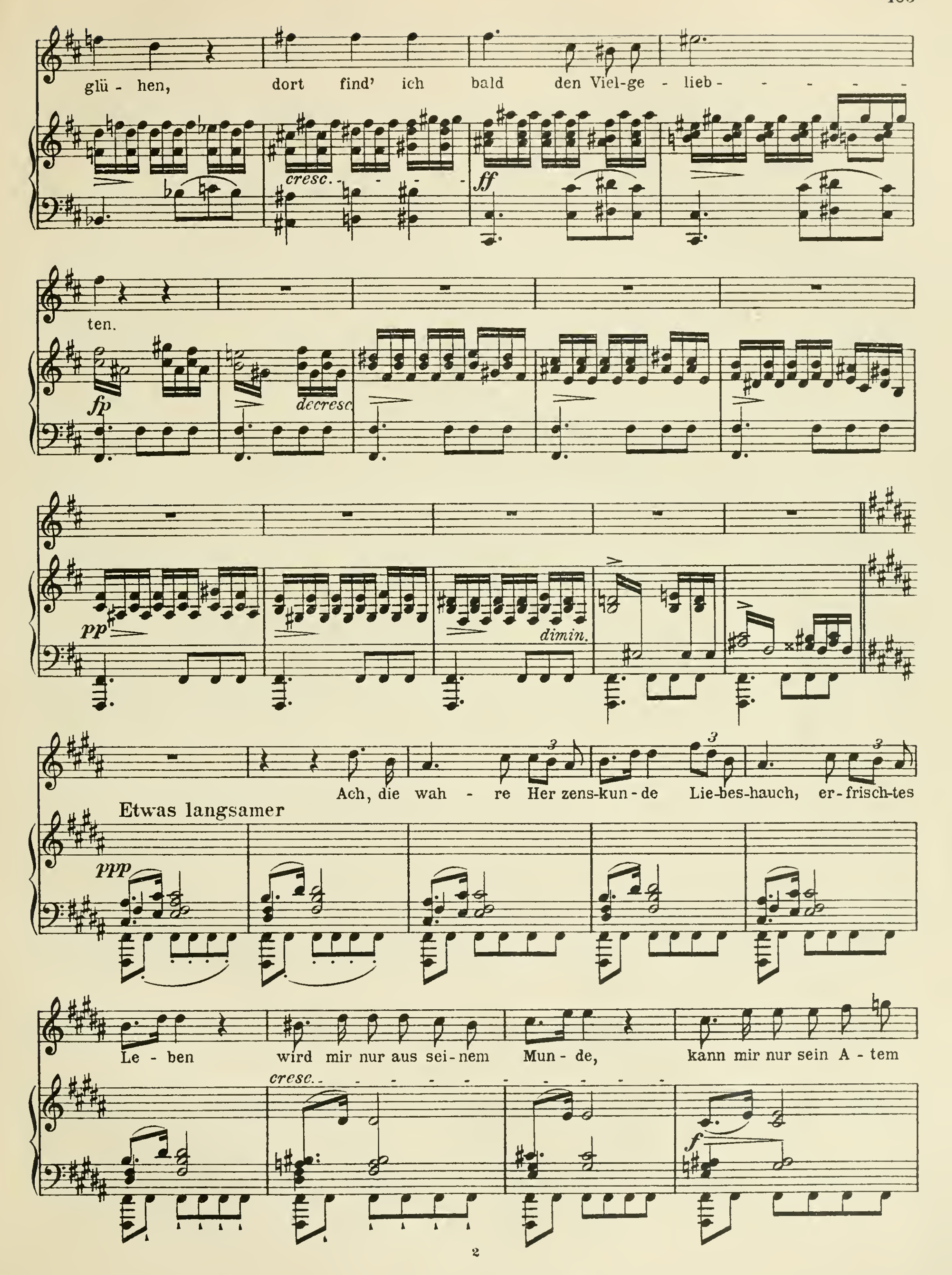
Franz Schubert, Op. 14 № 1, 1821

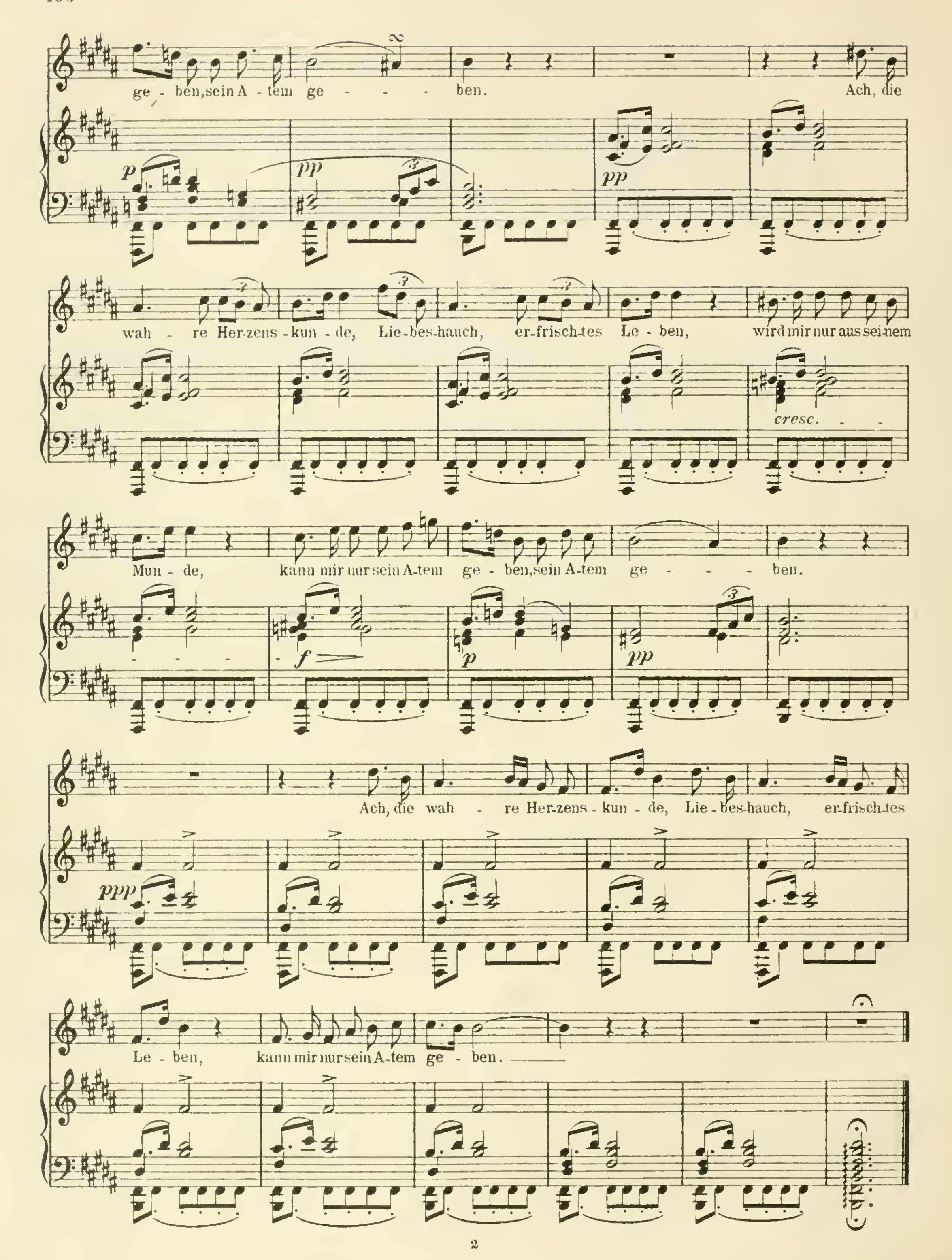



Ko - send spielt er mit dem
Stau - be jagt ihn auf in leich-ten Wölk - chen, treibt zur
si - chern Re-ben - lau - be der In - sek - ten fro-hes Völk - chen,
treibt zur si - chern Re - ben - lau - be der In - sek - ten fro-hes
Völk - chen. Lin-dert sanft der Son-ne Glü - hen,
ppp


kühlt auch mir die hei-ßen Wan-gen
küßt die Re-ben noch im
Flie-hen, die auf Feld und Hü-gel pran-gen,
küßt die Re-ben noch im
Flie-hen, die auf Feld und Hü-gel pran-gen.
pp
Und mir bringt sein
lei-ses Flü-stern von dem Freun-de
pp


tau - send Grü - ße;
eh' noch die-se
dimin.
Hü - gel dü-stern, grü-ßen mich wohl tau-send Küs - se.
dim.
Und so kannst du wei-ter zie - hen, die-ne Freun - den und Be -
trüb - ten, und so kannst du wei - ter zie - hen, die-ne Freun - den und Be -
cresc.
trüb - ten, dort, dort, wo ho - he Mau-ern
cresc.
f

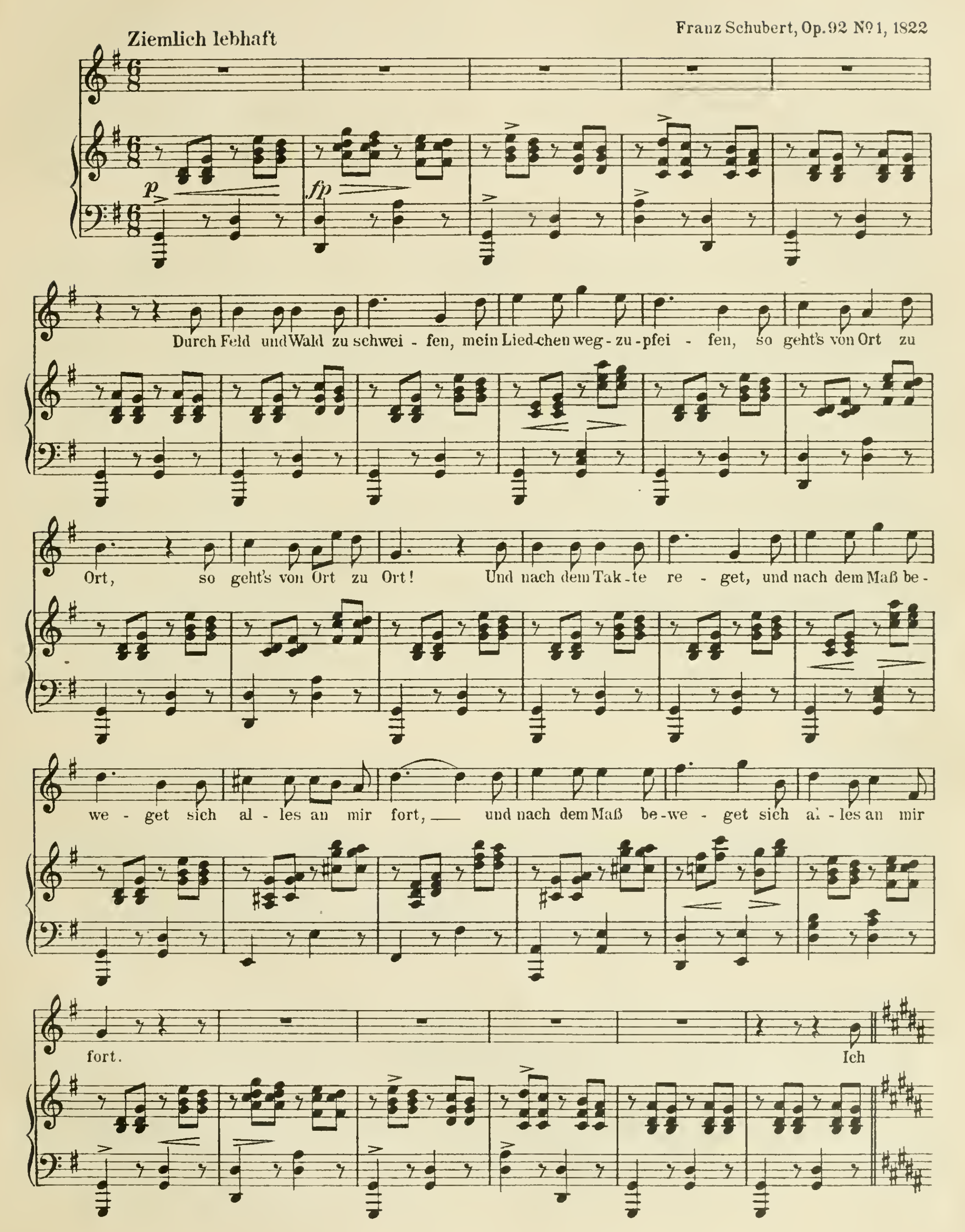

glü - hen, dort find' ich bald den Viel-ge - lieb - - - - -
cresc.
ff
ten.
fp
decresc.
pp
dimin.
Etwas langsamer
ppp
Ach, die wah - re Her zens-kun - de Lie-bes-hauch, er-frisch-tes
Le - ben wird mir nur aus sei-nem Mun - de, kann mir nur sein A - tem
cresc.
f

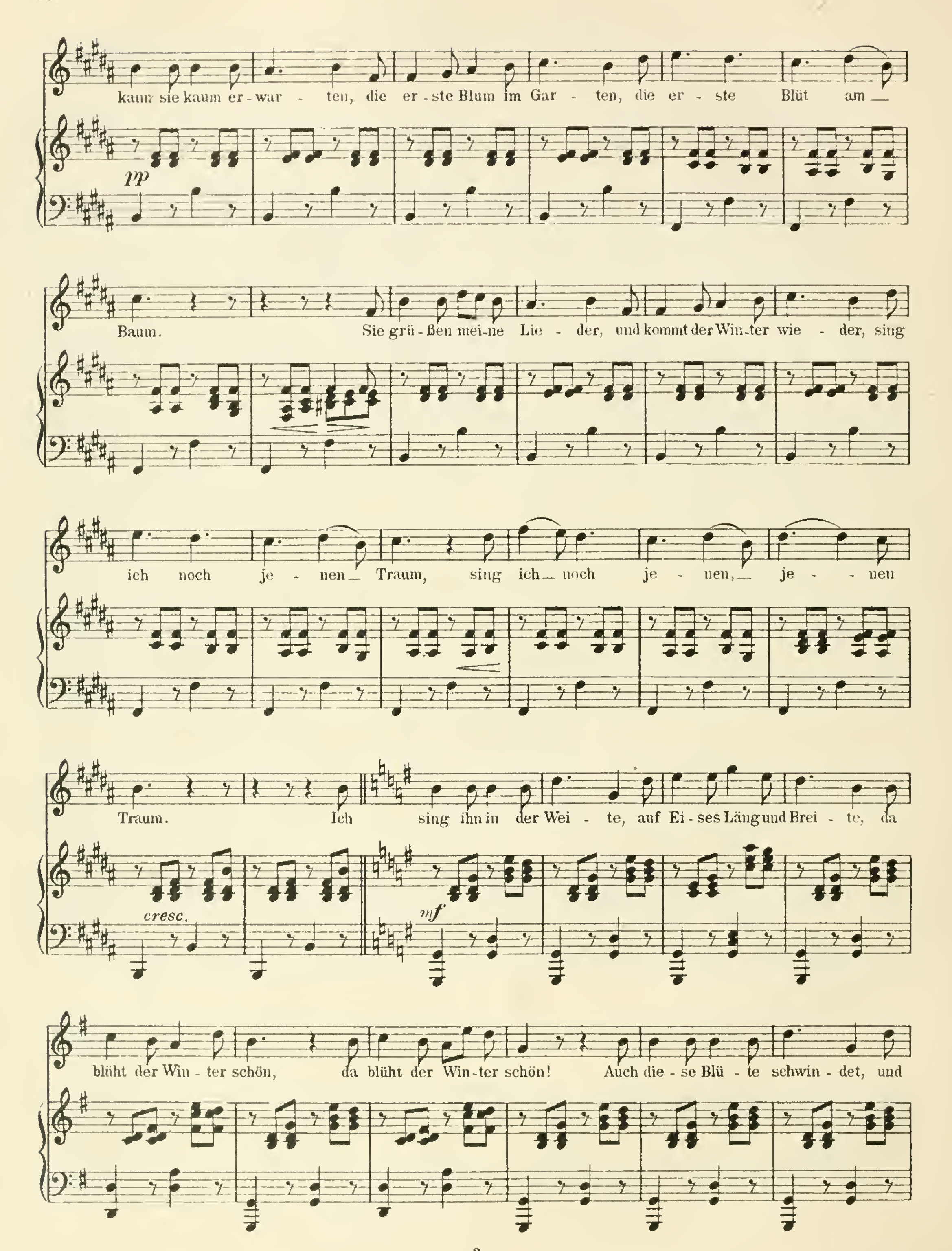

ge - ben, sein A - tem ge - - - - ben.
Ach, die
p
pp
pp
wah - re Her-zens - kun - de, Lie-bes-hauch, er-frisch-tes Le - ben, wird mir nur aus sei-nem
cresc.
Mun - de, kann mir nur sein A-tem ge - ben, sein A-tem ge - - - ben.
f
p
pp
Ach, die wah - re Her-zens - kun - de, Lie - bes-hauch, er-frisch-tes
ppp
Le - ben, kann mir nur sein A-tem ge - ben.

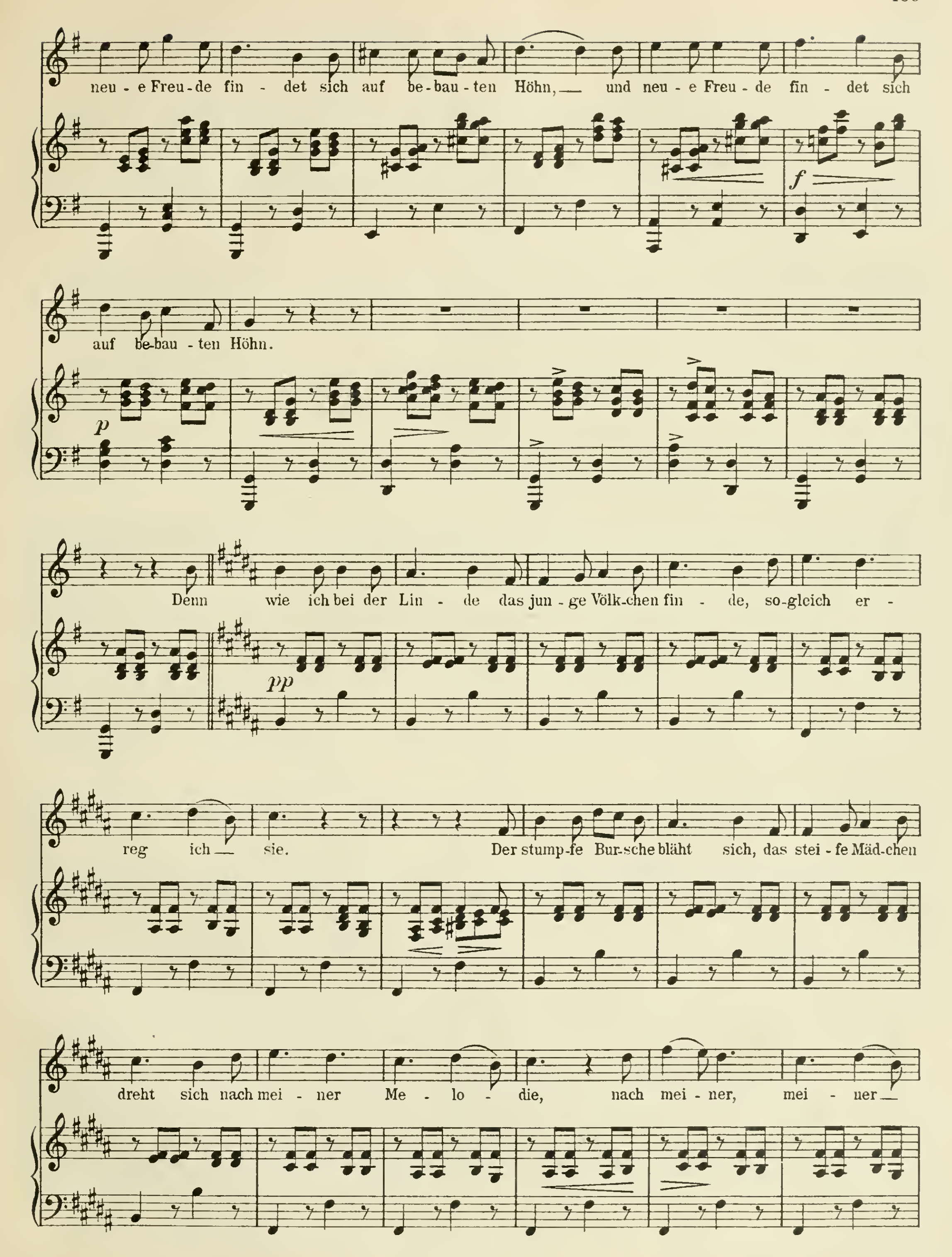
46. Der Musensohn

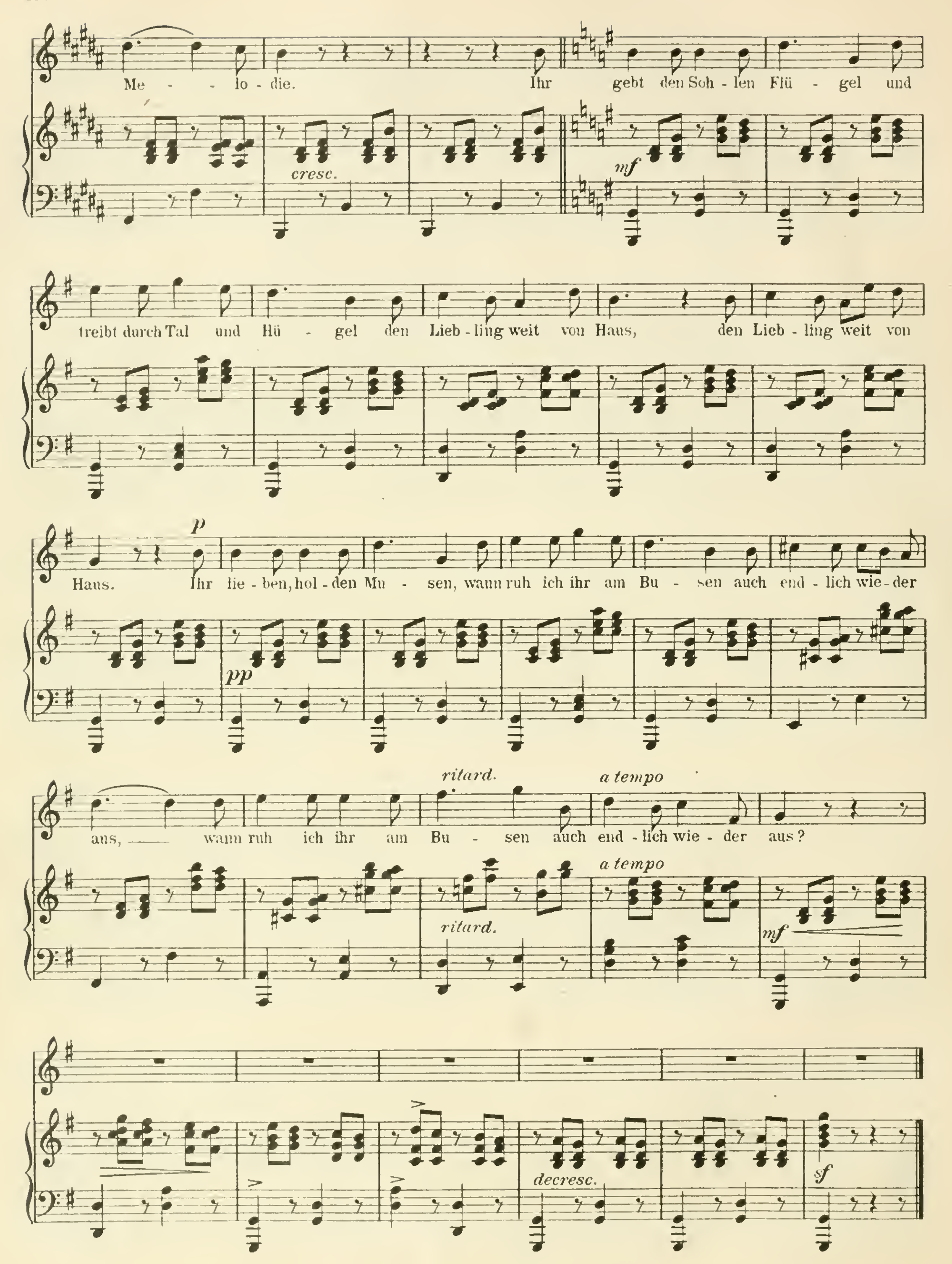
um 1799

Franz Schubert, Op. 92 №1, 1822



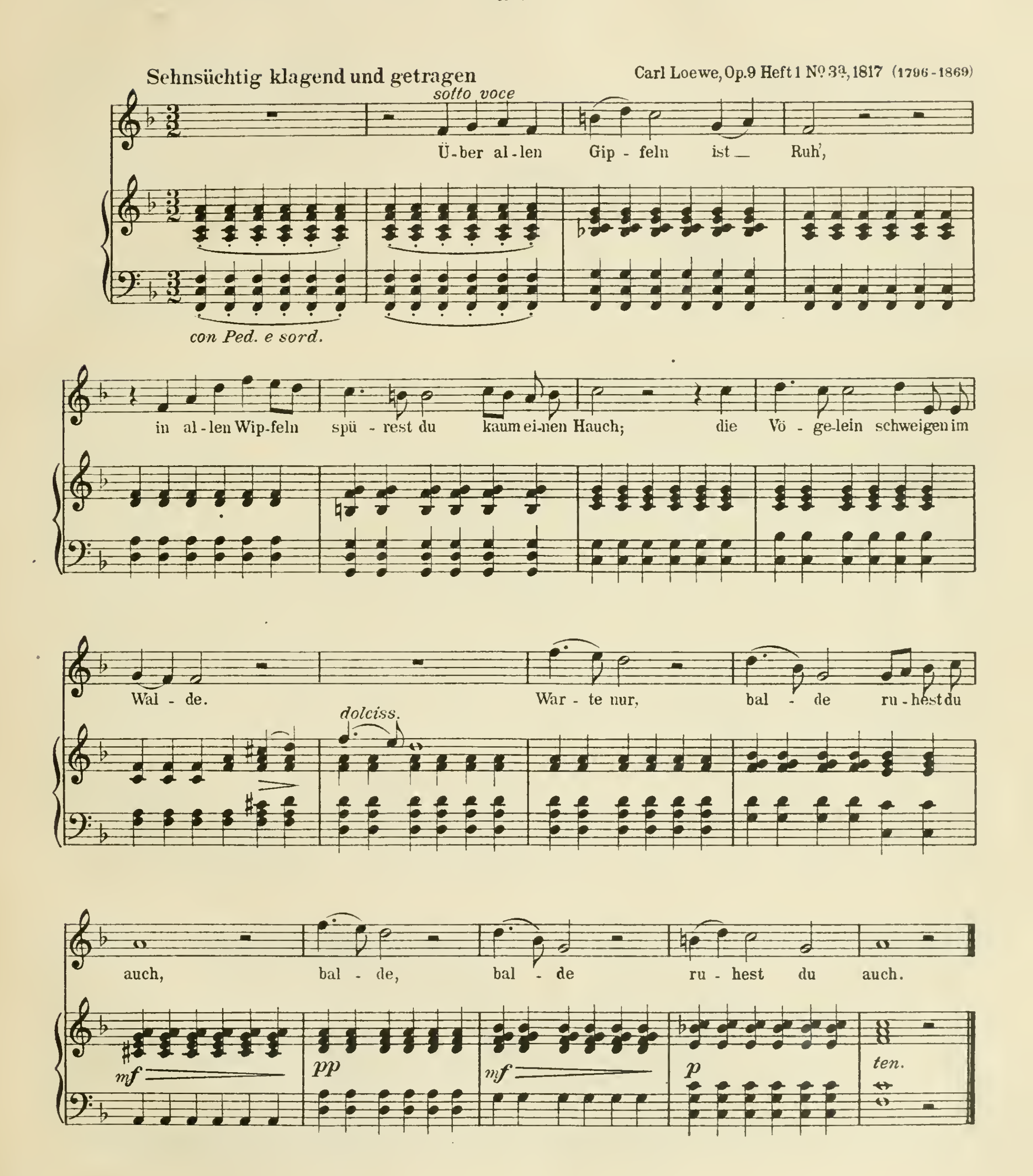

kann sie kaum er - war - ten, die er - ste Blum im Gar - ten, die er - ste Blüt am —
pp
Baum. Sie grü - ßen mei - ne Lie - der, und kommt der Win - ter wie - der, sing
ich noch je - nen — Traum, sing ich — noch je - nen, — je - - nen
Traum. Ich sing ihn in der Wei - te, auf Ei - ses Läng und Brei - te, da
cresc.
mf
blüht der Win - ter schön, da blüht der Win - ter schön! Auch die - se Blü - te schwin - det, und


neu - e Freu - de fin - det sich auf be-bau - ten Höhn, und neu - e Freu - de fin - det sich
auf be-bau - ten Höhn.
Denn wie ich bei der Lin - de das jun - ge Völk-chen fin - de, so-gleich er -
reg ich sie. Der stump-fe Bur-sche bläht sich, das stei - fe Mäd-chen
dreht sich nach mei - ner Me - lo - die, nach mei - ner, mei - ner
p
f
pp


Me - - lo - die.
Ihr gebt den Soh - len Flü - gel und
treibt durch Tal und Hü - gel den Lieb - ling weit von Haus,
den Lieb - ling weit von
Haus.
Ihr lie - ben, hol - den Mu - sen, wann ruh ich ihr am Bu - sen auch end - lich wie - der
aus, wann ruh ich ihr am Bu - sen auch end - lich wie - der aus?
cresc.
mf
p
pp
ritard.
a tempo
decresc.
sf

47. Wandrers Nachtlied

1780



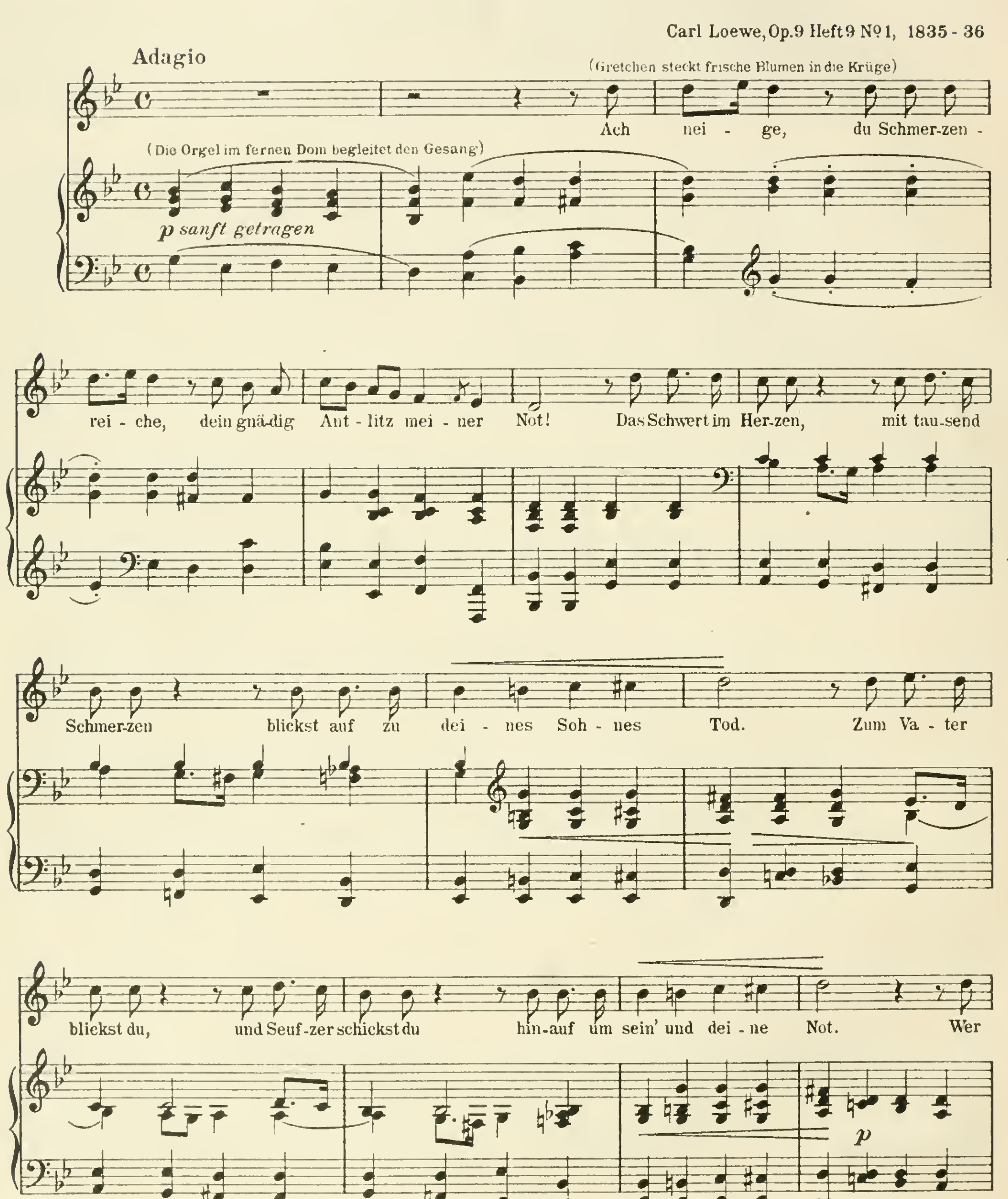
48. Scene aus „Faust“

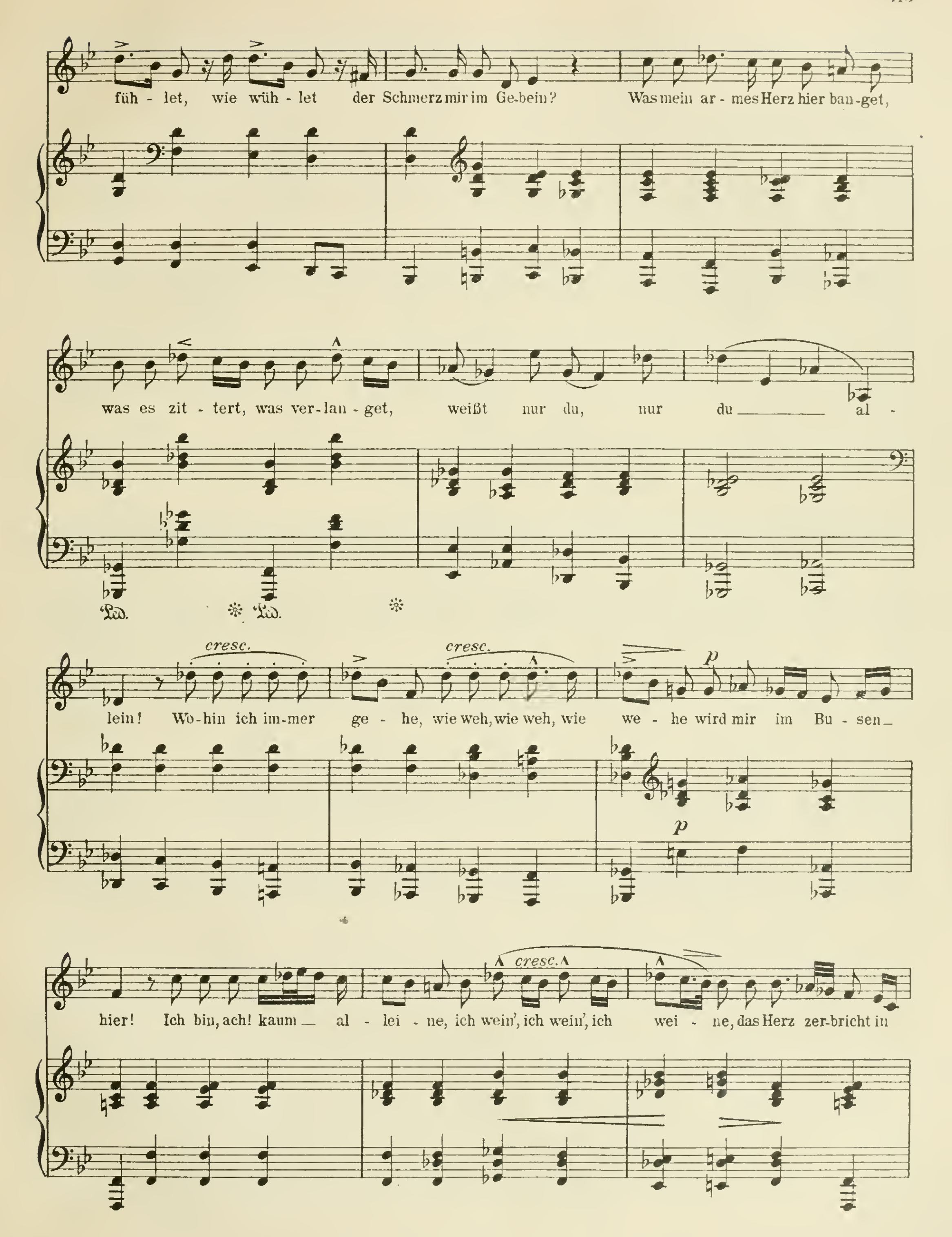
1773 - 75

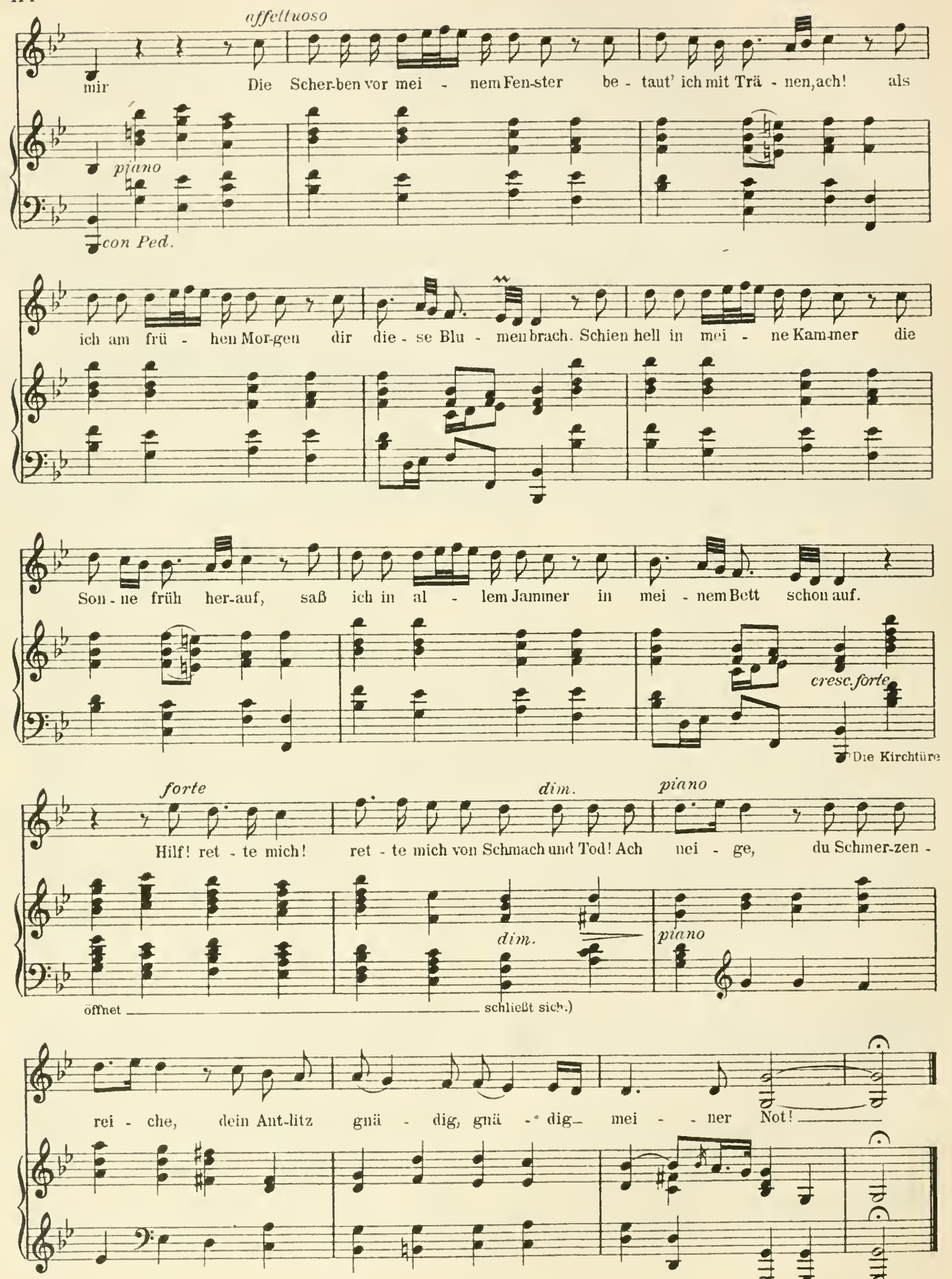
Zwinger

In der Mauerhöhle ein Andachtsbild der Mater dolorosa, Blumenkrüge davor

Carl Loewe, Op.9 Heft 9 No 1, 1835 - 36




füh - let, wie wüh - let der Schmerz mir im Ge-bein? Was mein ar - mes Herz hier ban-get,
was es zit - tert, was ver-lan - get, weißt nur du, nur du al -
cresc.
cresc.
p
lein! Wo-hin ich im-mer ge - he, wie weh, wie weh, wie we - he wird mir im Bu - sen
p
cresc.
hier! Ich bin, ach! kaum al - lei - ne, ich wein', ich wein', ich wei - ne, das Herz zer-bricht in

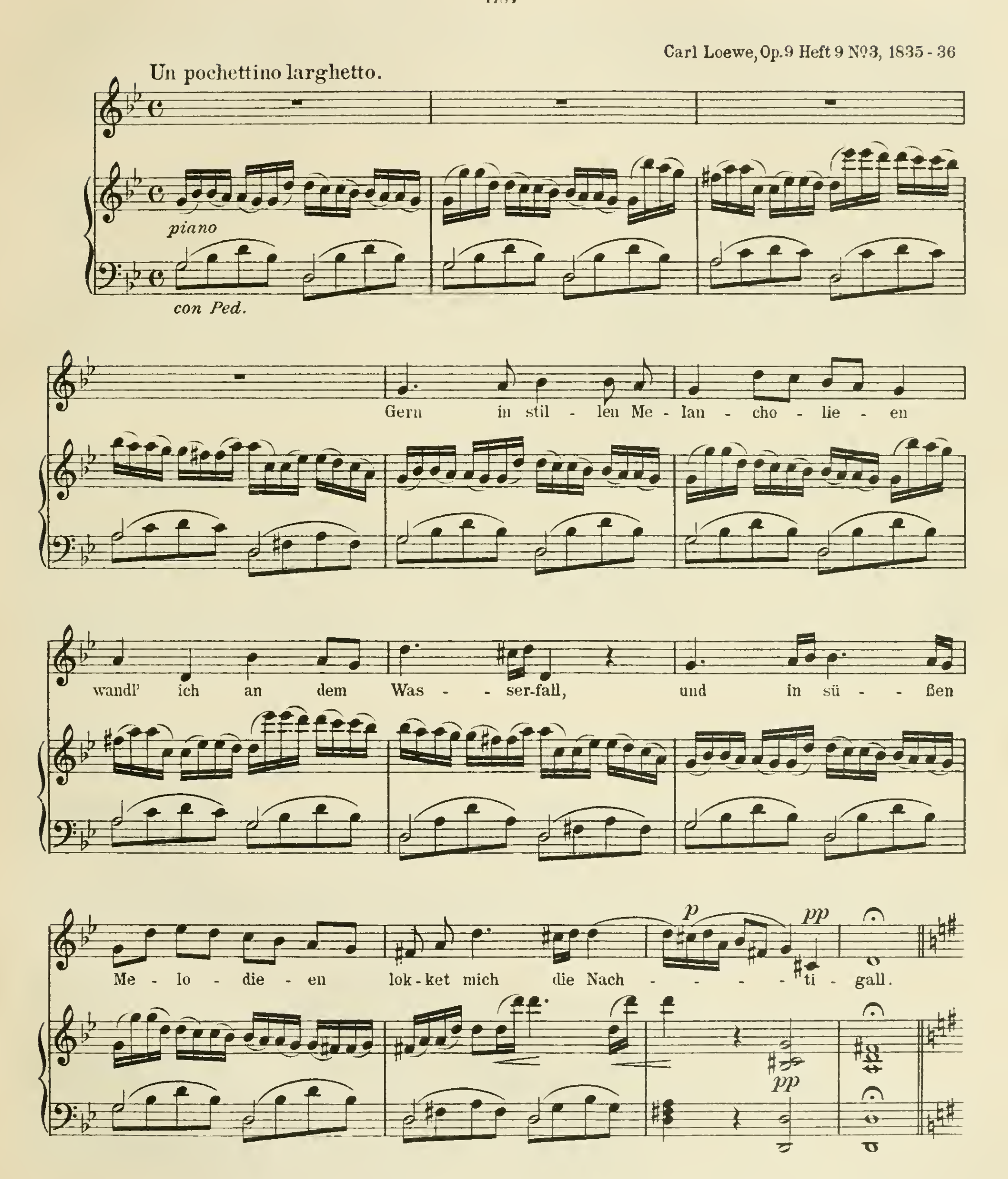

affettuoso
mir Die Scher-ben vor mei - nem Fen-ster be - taut' ich mit Trä - nen, ach! als
piano
con Ped.
ich am frü - hen Mor-gen dir die - se Blu - men brach. Schien hell in mei - ne Kam-mer die
Son - ne früh her-auf, saß ich in al - lem Jammer in mei - nem Bett schon auf.
cresc. forte
Die Kirchtüre
forte
dim.
piano
Hilf! ret - te mich! ret - te mich von Schmach und Tod! Ach nei - ge, du Schmer-zen -
dim.
piano
öffnet
schließt sich.)
rei - che, dein Ant-litz gnä - dig, gnä - dig mei - ner Not!

49. Die verliebte Schäferin Scapine,

aus „Scherz, List und Rache"

1784

Carl Loewe, Op.9 Heft 9 No 3, 1835 - 36



Allegretto

Doch

piano *cresc.* *sf*

con Ped.

hör' ich auf Schal - mei - - en den Schä - - fer nur bla - sen! gleich

p *cresc.* *sf*

Più moto

möcht' ich mit zum Rei - - hen und tan - - zen und ra - sen, und

p *cresc.* *sf*

accelerando

tol - - ler und tol - - ler wird's im - - mer mit mir, und

accelerando

tol - - ler und tol - - ler wird's im - - mer mit mir.



Presto assai

Seh ich ei-ne Na-se, möcht' ich sie zup-fen; seh ich Pe-rük-ken, möcht' ich sie rup-fen; seh ich ei-nen Rük-ken, möcht' ich ihn pat-schen; seh ich ei-ne Wan-ge möcht' ich sie klatschen - - zup-fen; rup-fen; pat-schen; klatschen.

sforzato *f* *sforzato*

Allegro

soave *diminuendo* *sf*

con Ped.

Allegretto, sempre meno mosso

p *ri - - - tar -*

Hör ich Schal-mei - en, lauf' ich zum Rei - hen, tol - ler und tol - ler wird's

p

ritard. - - - - - - -

- dan - - do

tenero

im - - mer mit mir.

tenero - - - - - - -

Larghetto

Nur in stil - - len Me -

sempre piano

lan - cho - lie - en wandl' ich an dem Was - - ser-fall,

und in sü - - - ßen Me - - lo - - die - - en

pp

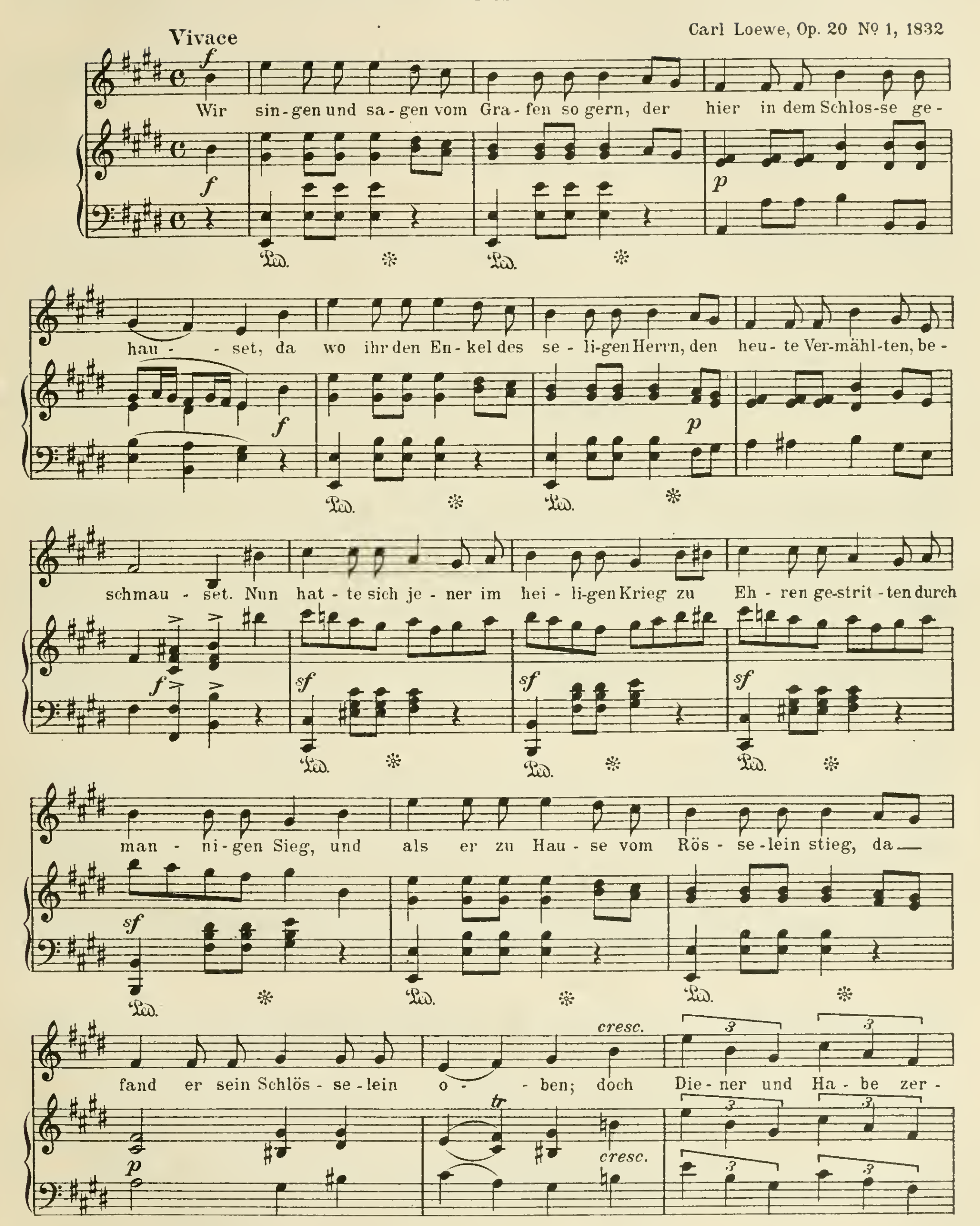
lok - ket mich die Nach - - - - - - - - - - ti - - gall.

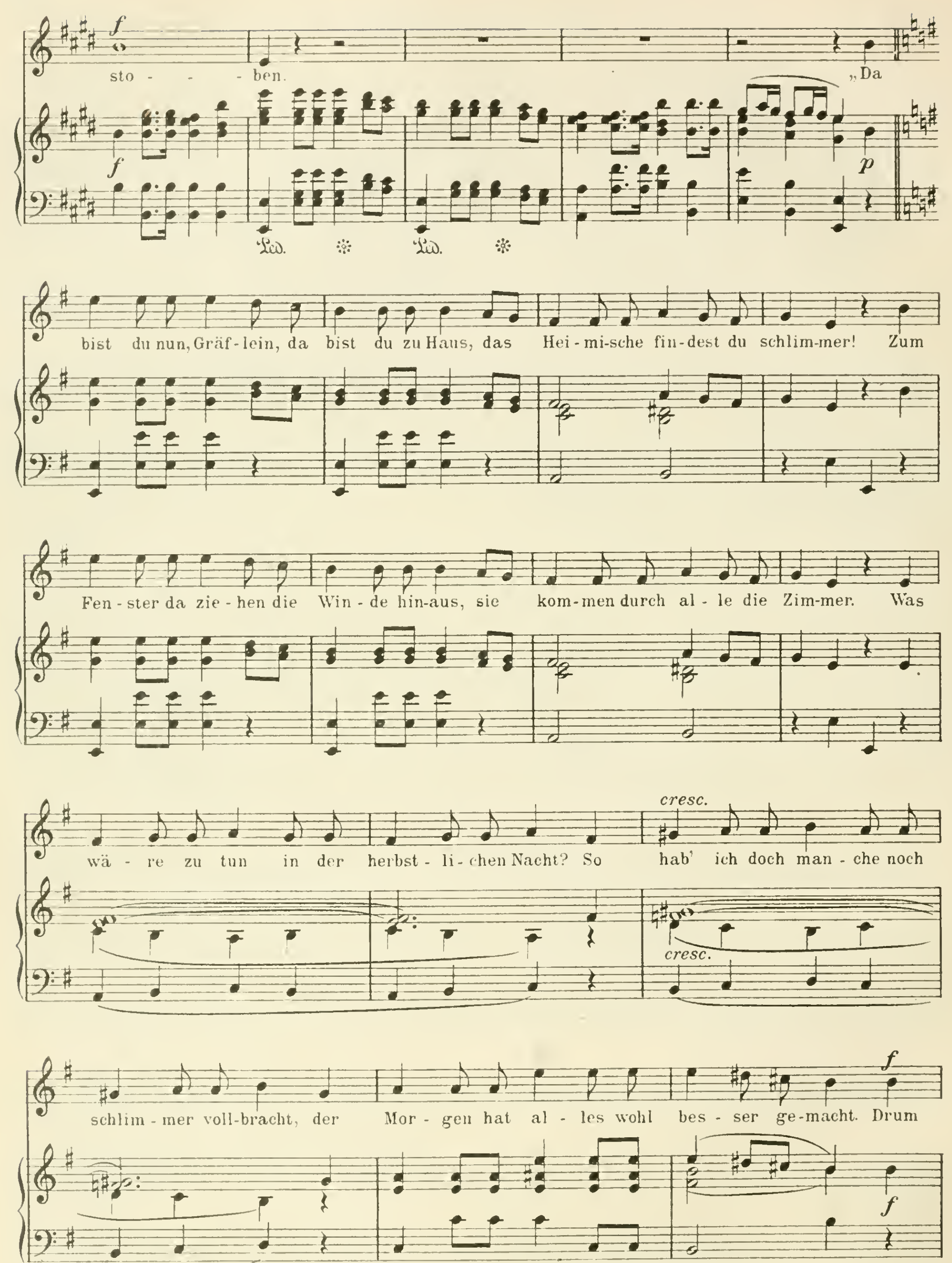
tr

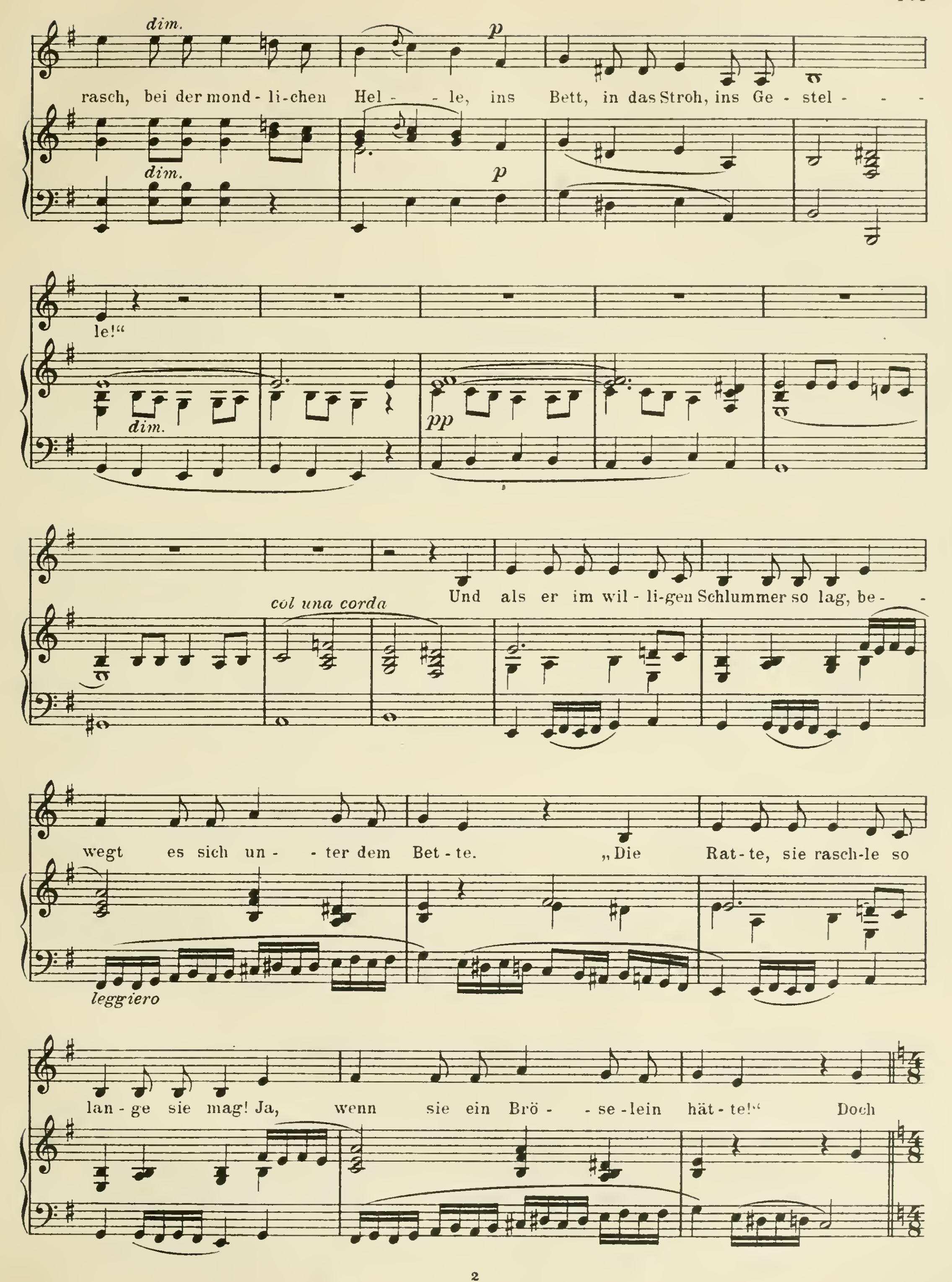
50. Hochzeitlied

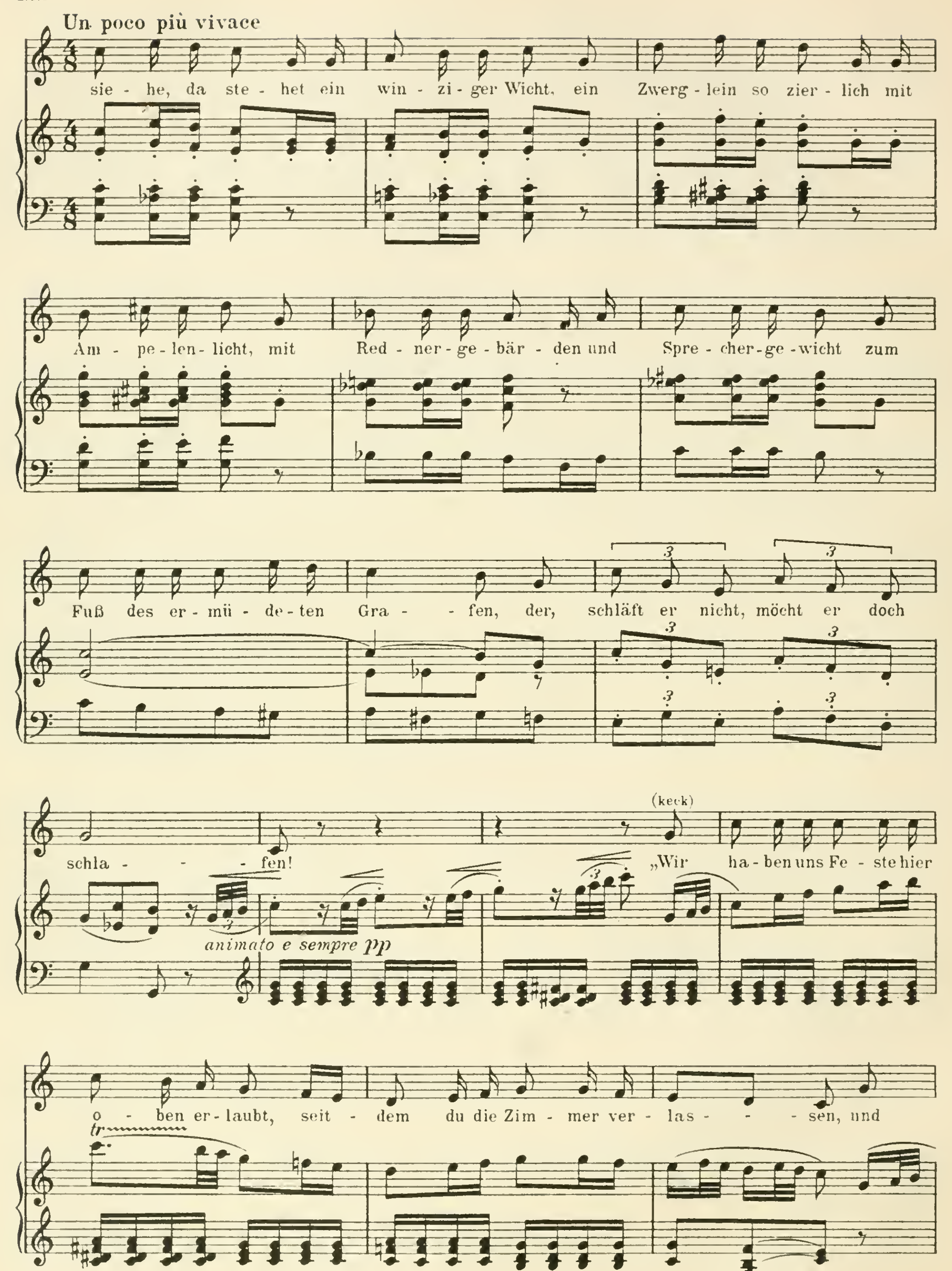
1802

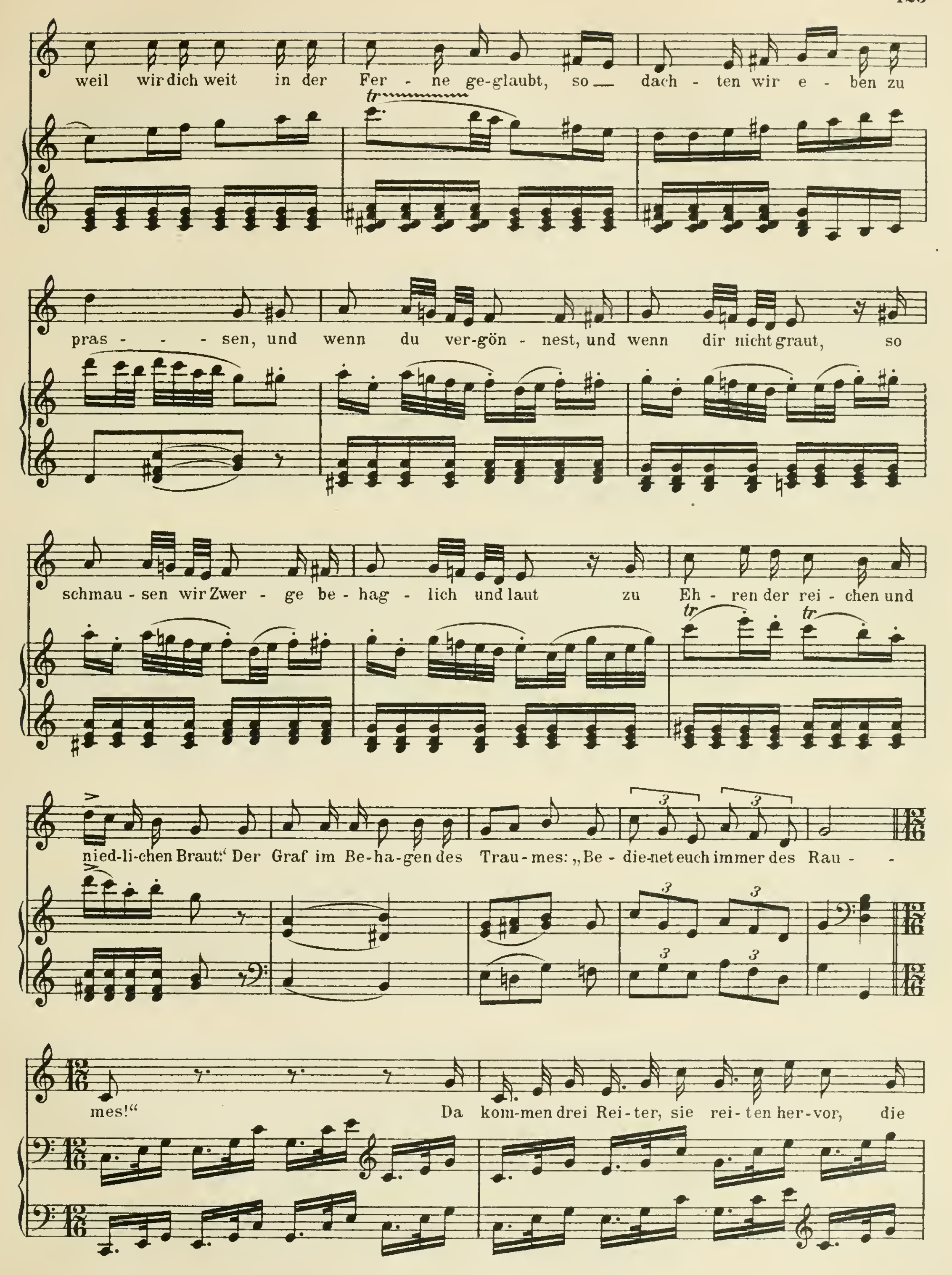
Carl Loewe, Op. 20 № 1, 1832

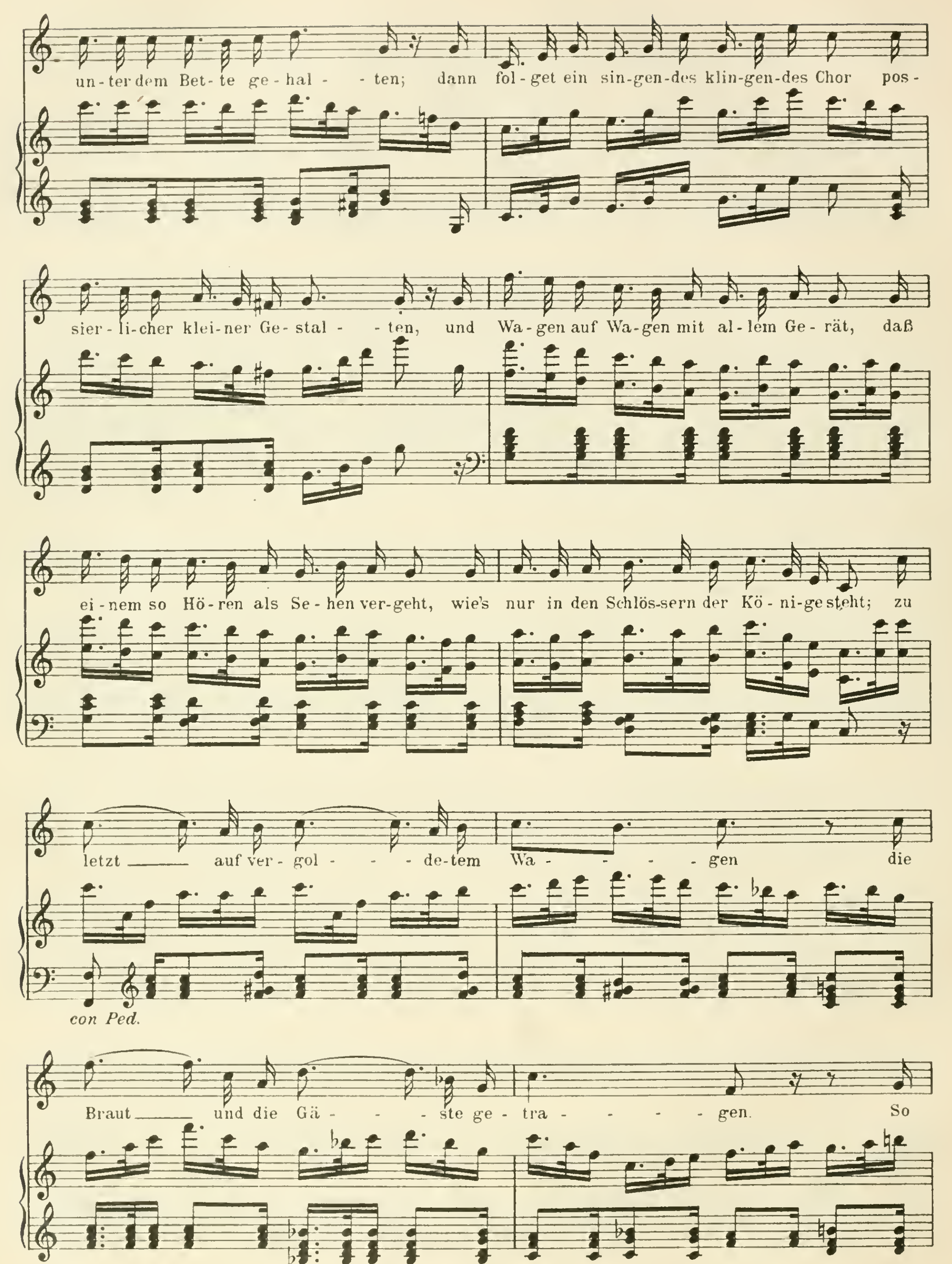


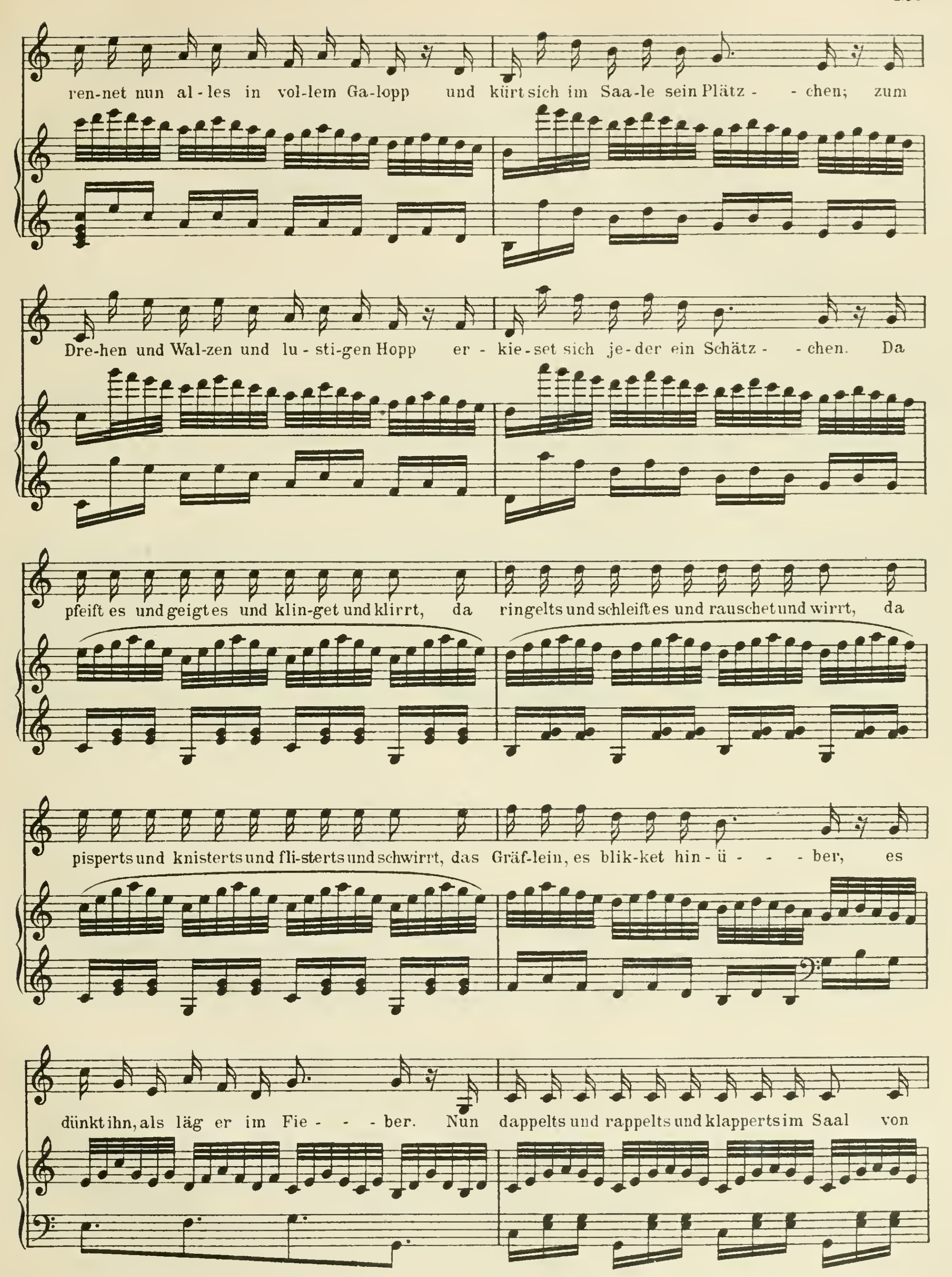

f
sto - - - ben.
„Da
bist du nun, Gräf - lein, da bist du zu Haus, das Hei - mi-sche fin-dest du schlim-mer! Zum
Fen - ster da zie - hen die Win - de hin-aus, sie kom-men durch al - le die Zim-mer. Was
wä - re zu tun in der herbst - li - chen Nacht? So hab' ich doch man - che noch
cresc.
schlim - mer voll-bracht, der Mor - gen hat al - les wohl bes - ser ge-macht. Drum
f
p
cresc.

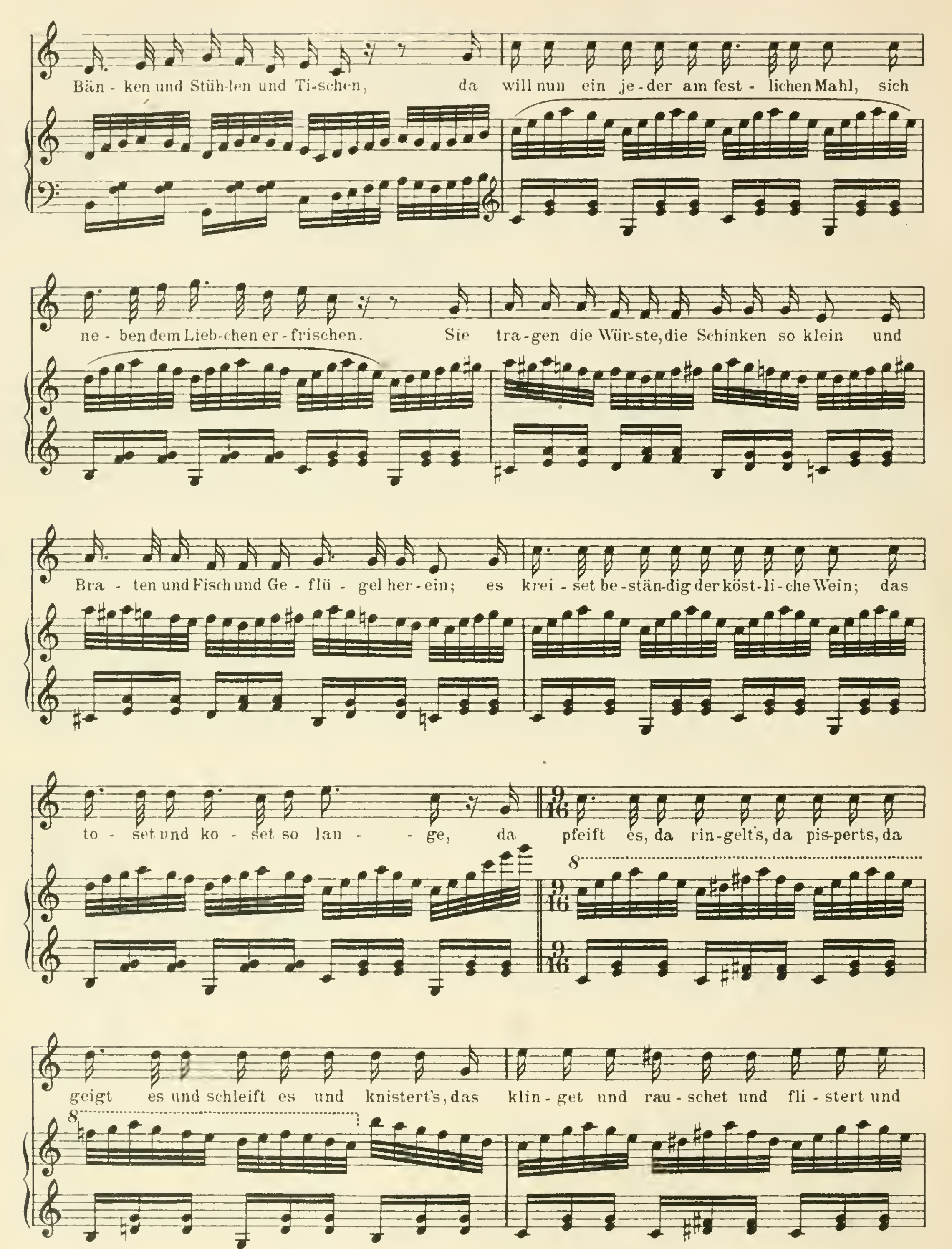

dim.
p
rasch, bei der mond - li - chen Hel - - le, ins Bett, in das Stroh, ins Ge - stel - - -
dim.
p
le!“
dim.
pp
col una corda
Und als er im wil - li - gen Schlummer so lag, be - -
wegt es sich un - - ter dem Bet - te. „Die Rat - te, sie rasch - le so
leggiero
lan - ge sie mag! Ja, wenn sie ein Brö - - se - lein hät - te!“ Doch


Un poco più vivace
sie - he, da ste - het ein win - zi - ger Wicht, ein Zwerg - lein so zier - lich mit
Am - pe - len - licht, mit Red - ner - ge - bär - den und Spre - cher - ge - wicht zum
Fuß des er - mü - de - ten Gra - - fen, der, schläft er nicht, möcht er doch
schla - - - fen!
(keck)
„Wir ha - ben uns Fe - ste hier
animato e sempre pp
o - ben er - laubt, seit - dem du die Zim - mer ver - las - - - sen, und

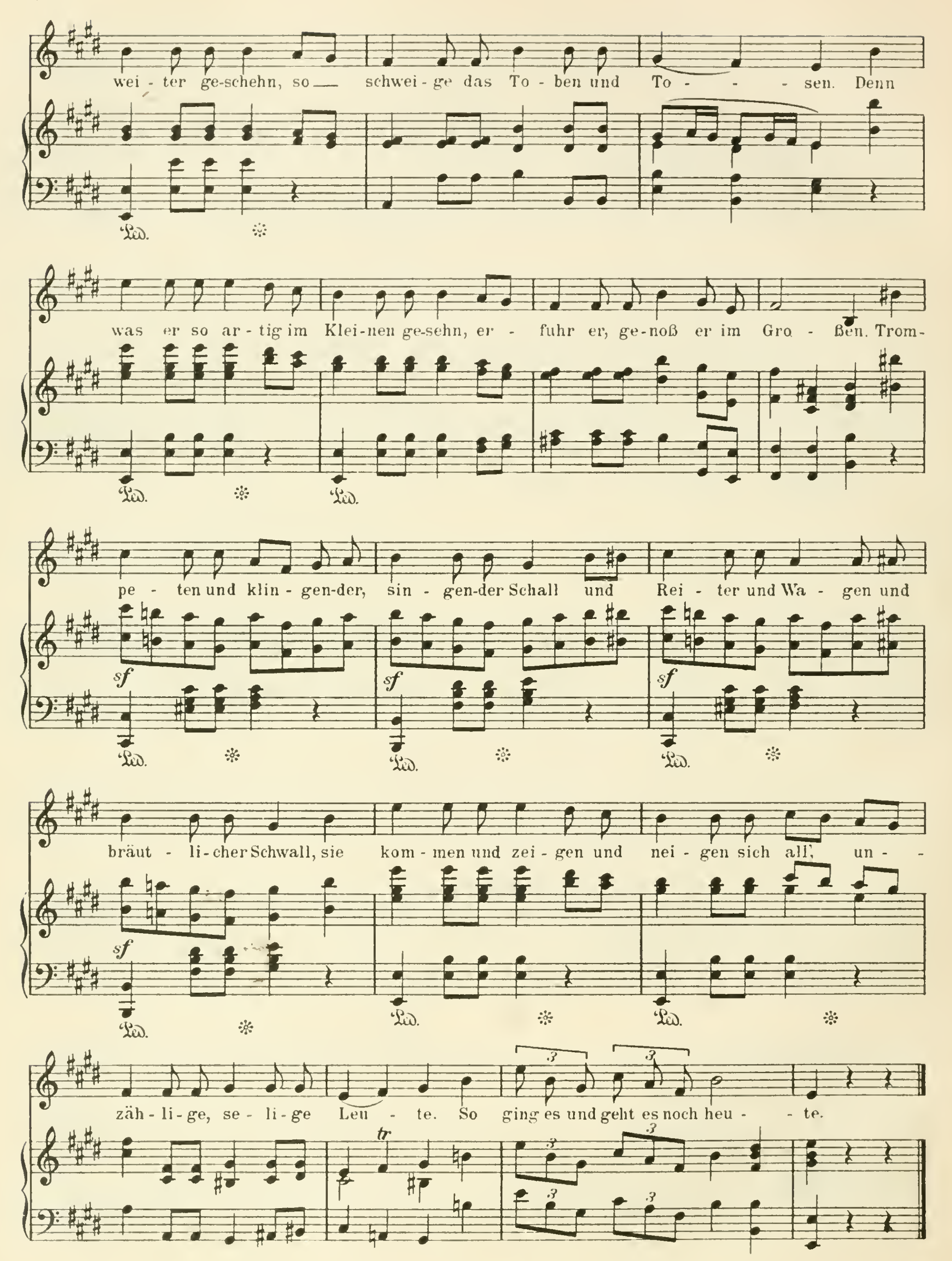

weil wir dich weit in der Fer - ne ge-glaubt, so dach - ten wir e - ben zu
tr
pras - - sen, und wenn du ver-gön - nest, und wenn dir nicht graut, so
schmau - sen wir Zwer - ge be - hag - lich und laut zu Eh - ren der rei - chen und
tr
tr
nied-li-chen Braut." Der Graf im Be-ha-gen des Trau - mes: „Be - die-net euch immer des Rau -
3
3
mes!" Da kom-men drei Rei-ter, sie rei-ten her-vor, die


un-ter dem Bet-te ge-hal - - ten; dann fol-get ein sin-gen-des klin-gen-des Chor pos-
sier-li-cher klei-ner Ge-stal - - ten, und Wa-gen auf Wa-gen mit al-lem Ge-rät, daß
ei-nem so Hö-ren als Se-hen ver-geht, wie's nur in den Schlös-sern der Kö-ni-ge steht; zu
letzt auf ver-gol - - - de-tem Wa - - - - - gen die
con Ped.
Braut und die Gä - - - ste ge-tra - - - - - gen. So


ren-net nun al - les in vol-lem Ga-lopp und kürt sich im Saa-le sein Plätz - - chen; zum
Dre-hen und Wal-zen und lu - sti-gen Hopp er - kie-set sich je-der ein Schätz - - chen. Da
pfeift es und geigt es und klin-get und klirrt, da ringelts und schleift es und rauschet und wirrt, da
pisperts und knisterts und fli-sterts und schwirrt, das Gräf-lein, es blik-ket hin - ü - - - ber, es
dünkt ihn, als läg er im Fie - - - ber. Nun dappelts und rappelts und klapperts im Saal von


Bän - ken und Stüh-len und Ti-schen, da will nun ein je-der am fest - lichen Mahl, sich
ne - ben dem Lieb-chen er - frischen. Sie tra-gen die Wür-ste, die Schinken so klein und
Bra - ten und Fisch und Ge - flü - gel her - ein; es krei - set be-stän-dig der köst-li-che Wein; das
to - set und ko - set so lan - - ge, da pfeift es, da rin-gelt's, da pis-perts, da
geigt es und schleift es und knistert's, das klin - get und rau - schet und fli - stert und

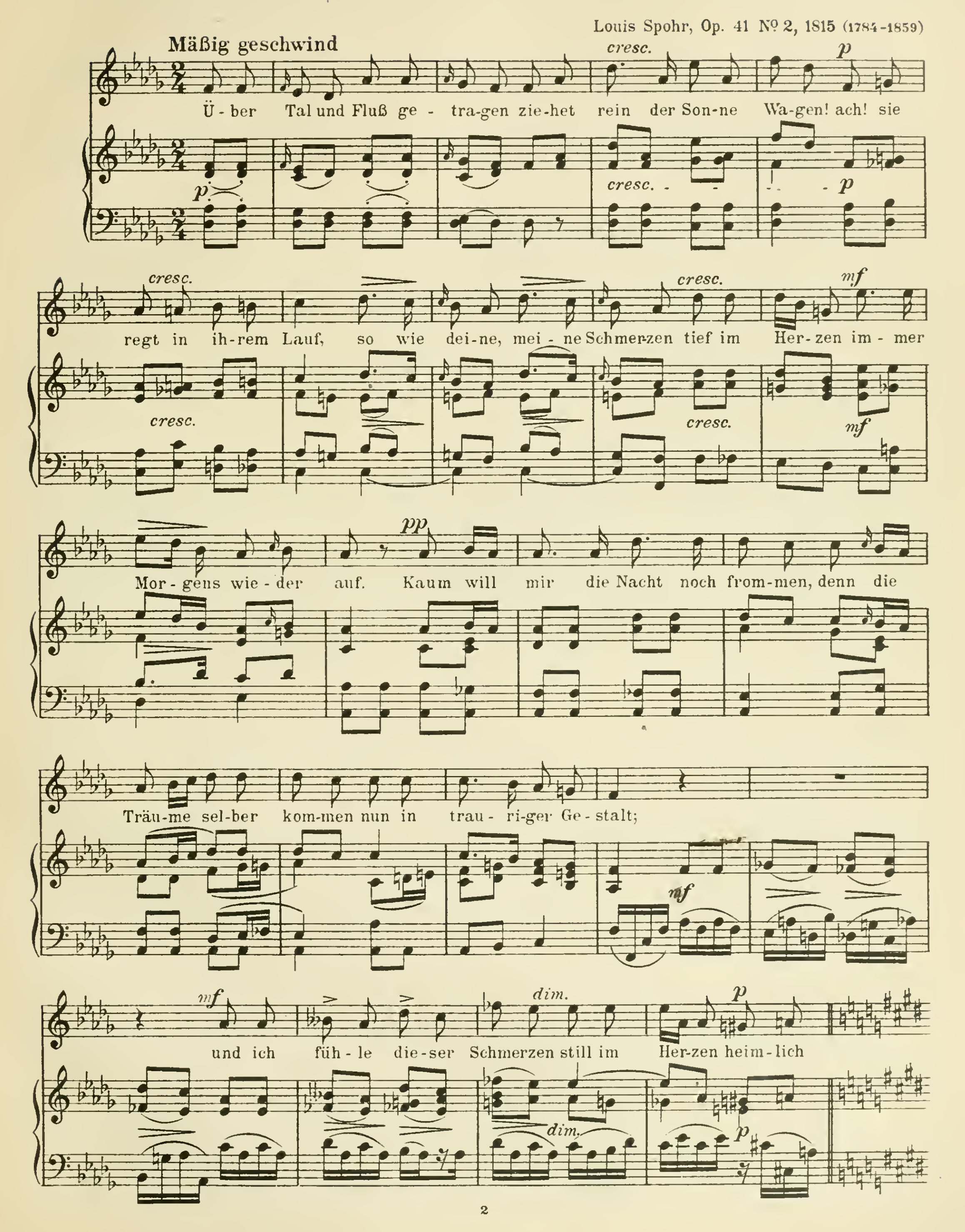

klir - ret und wir - ret und schwirrt, da dap-pelt's und rap-pelt's und klap-pert's mit
Bän - ken und Stüh - len und Ti-schen, da will nun ein je - der beim Mah-le sich
sempre più diminuendo
ne - ben dem Lieb-chen er - fri-schen; das to - set und ko - set so lan - ge, ver -
sempre più diminuendo
schwindet zu - letzt mit Ge - san - ge.
Tempo primo
Und sol - len wir sin - gen, was
tutte corde

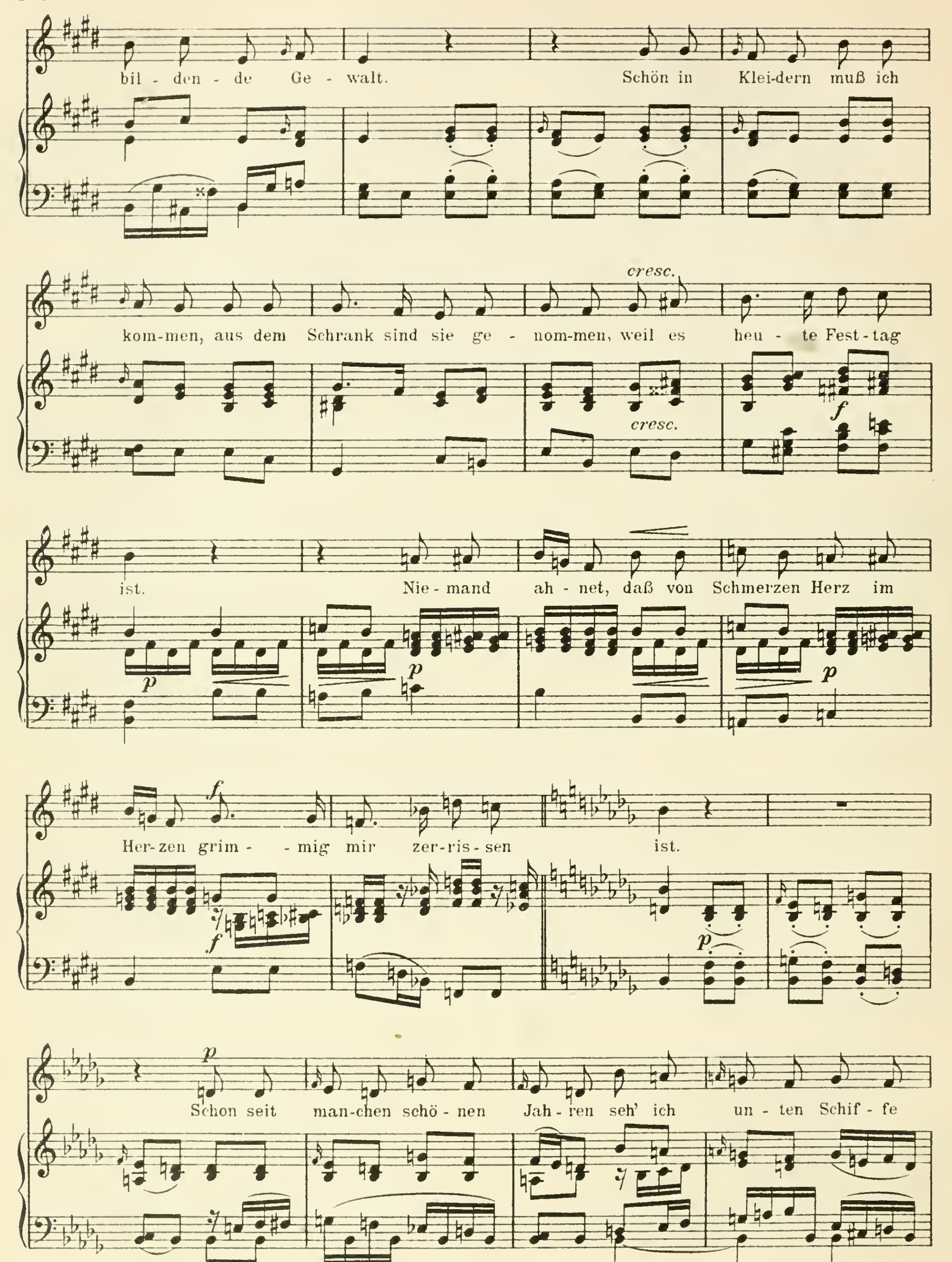

wei - ter ge-schehn, so schwei - ge das To - ben und To - - - sen. Denn
was er so ar - tig im Klei-nen ge-sehn, er - fuhr er, ge-noß er im Gro - ßen. Trom-
pe - ten und klin - gen-der, sin - gen-der Schall und Rei - ter und Wa - gen und
bräut - li-cher Schwall, sie kom - men und zei - gen und nei - gen sich all', un -
zäh - li-ge, se - li-ge Leu - te. So ging es und geht es noch heu - - te.
sf
tr

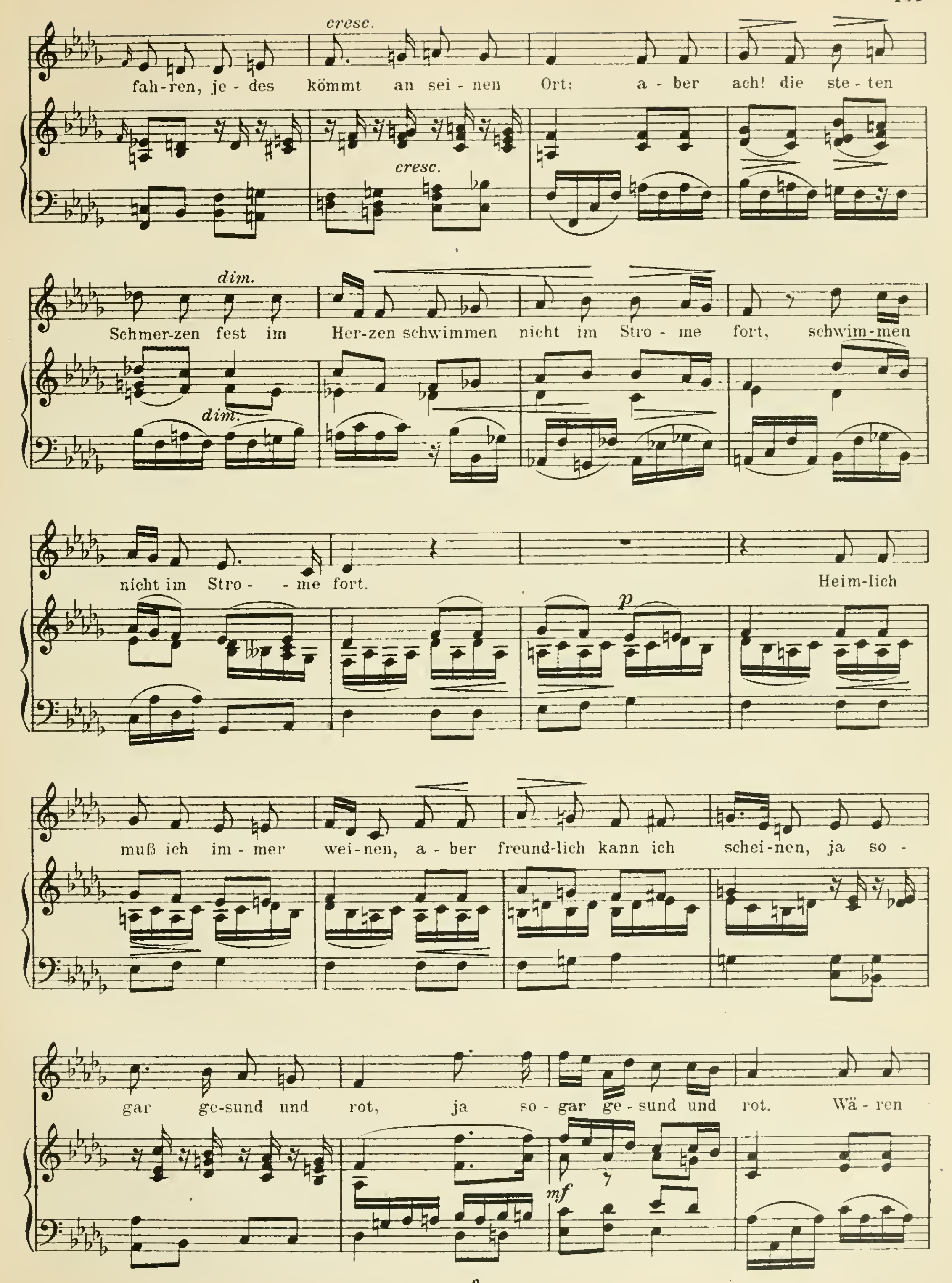
51. An Mignon

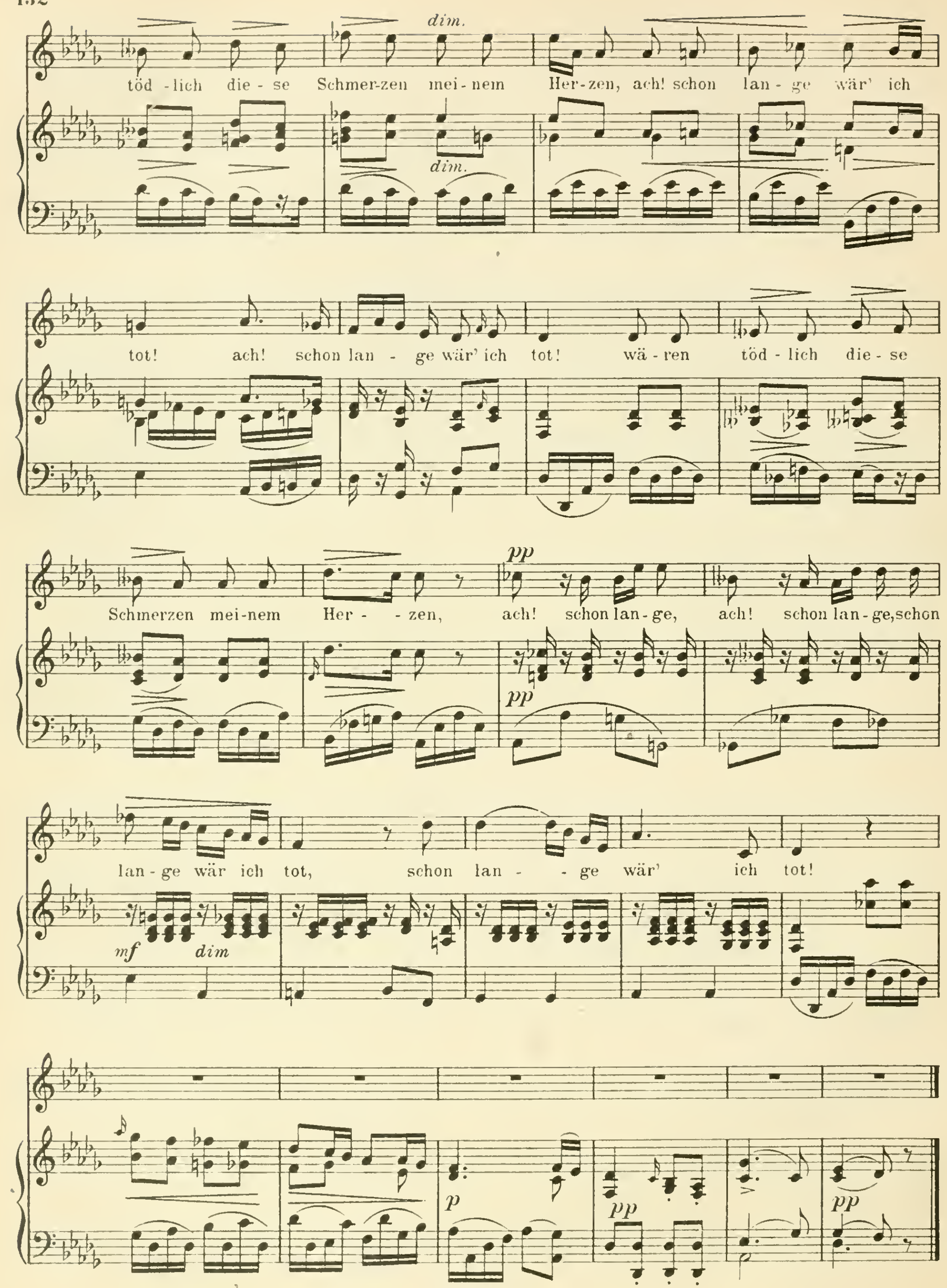
1797

Louis Spohr, Op. 41 Nº 2, 1815 (1784-1859)




bil - den - de Ge - walt. Schön in Klei-dern muß ich
kom-men, aus dem Schrank sind sie ge - nom-men, weil es heu - te Fest - tag
cresc.
ist. Nie - mand ah - net, daß von Schmerzen Herz im
Her-zen grim - - mig mir zer-ris - sen ist.
Schon seit man-chen schö - nen Jah - ren seh' ich un - ten Schif - fe
cresc.
f
p


cresc.
fah-ren, je - des kömmt an sei - nen Ort; a - ber ach! die ste - ten
cresc.
dim.
Schmer-zen fest im Her-zen schwimmen nicht im Stro - me fort, schwim-men
dim.
nicht im Stro - - me fort.
p
Heim-lich
muß ich im - mer wei-nen, a - ber freund-lich kann ich schei-nen, ja so -
gar ge-sund und rot, ja so - gar ge - sund und rot. Wä - ren
mf


dim.
töd - lich die - se Schmer-zen mei - nem Her-zen, ach! schon lan - ge wär' ich
dim.
tot! ach! schon lan - ge wär' ich tot! wä - ren töd - lich die - se
Schmerzen mei-nem Her - - zen, ach! schon lan - ge, ach! schon lan - ge, schon
pp
pp
lan - ge wär ich tot, schon lan - - ge wär' ich tot!
mf
dim
p
pp
pp

52. Der Rattenfänger

1791 - 1803

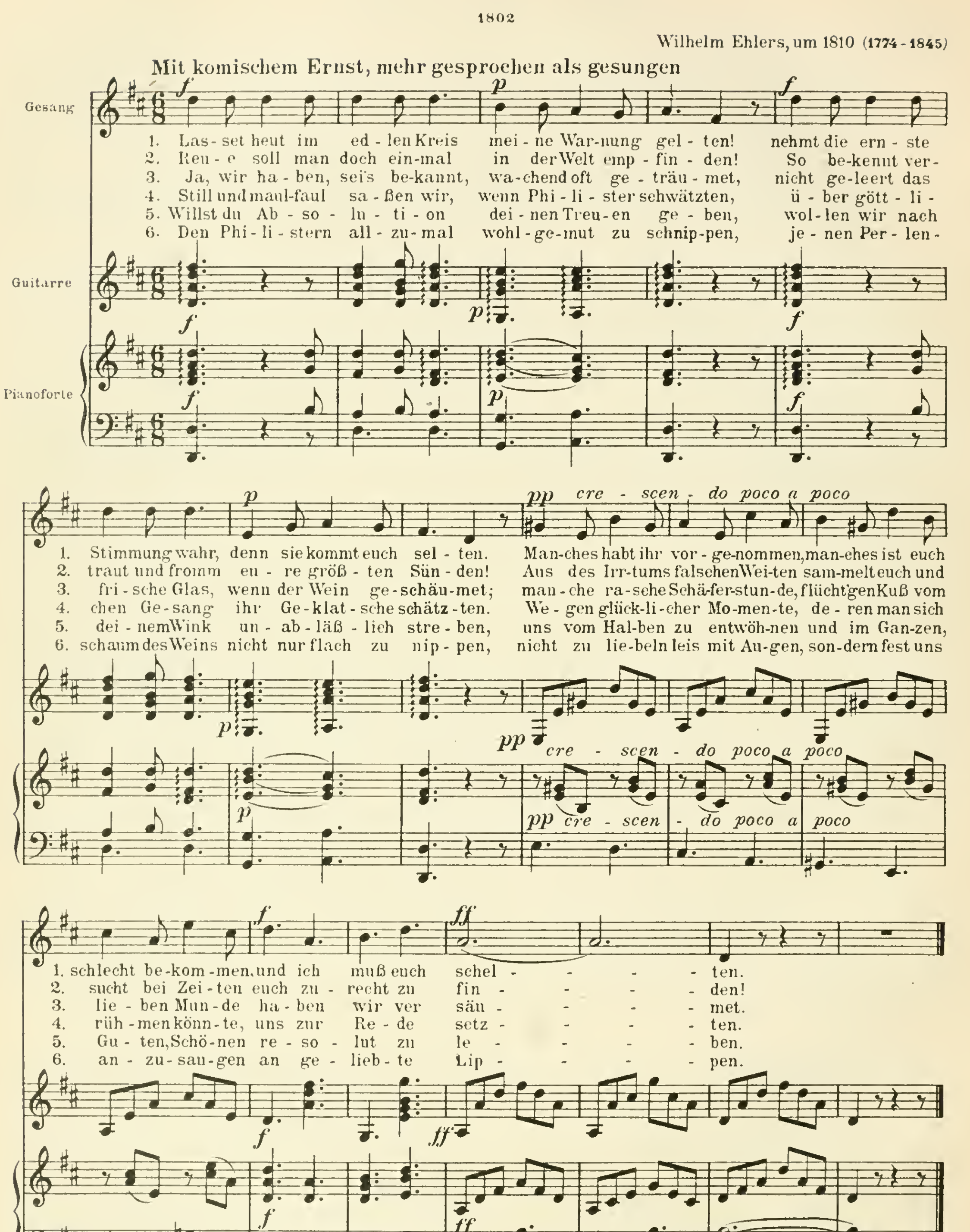
Komponist unbekannt (1810)



53. Generalbeichte

1802

Wilhelm Ehlers, um 1810 (1774-1845)



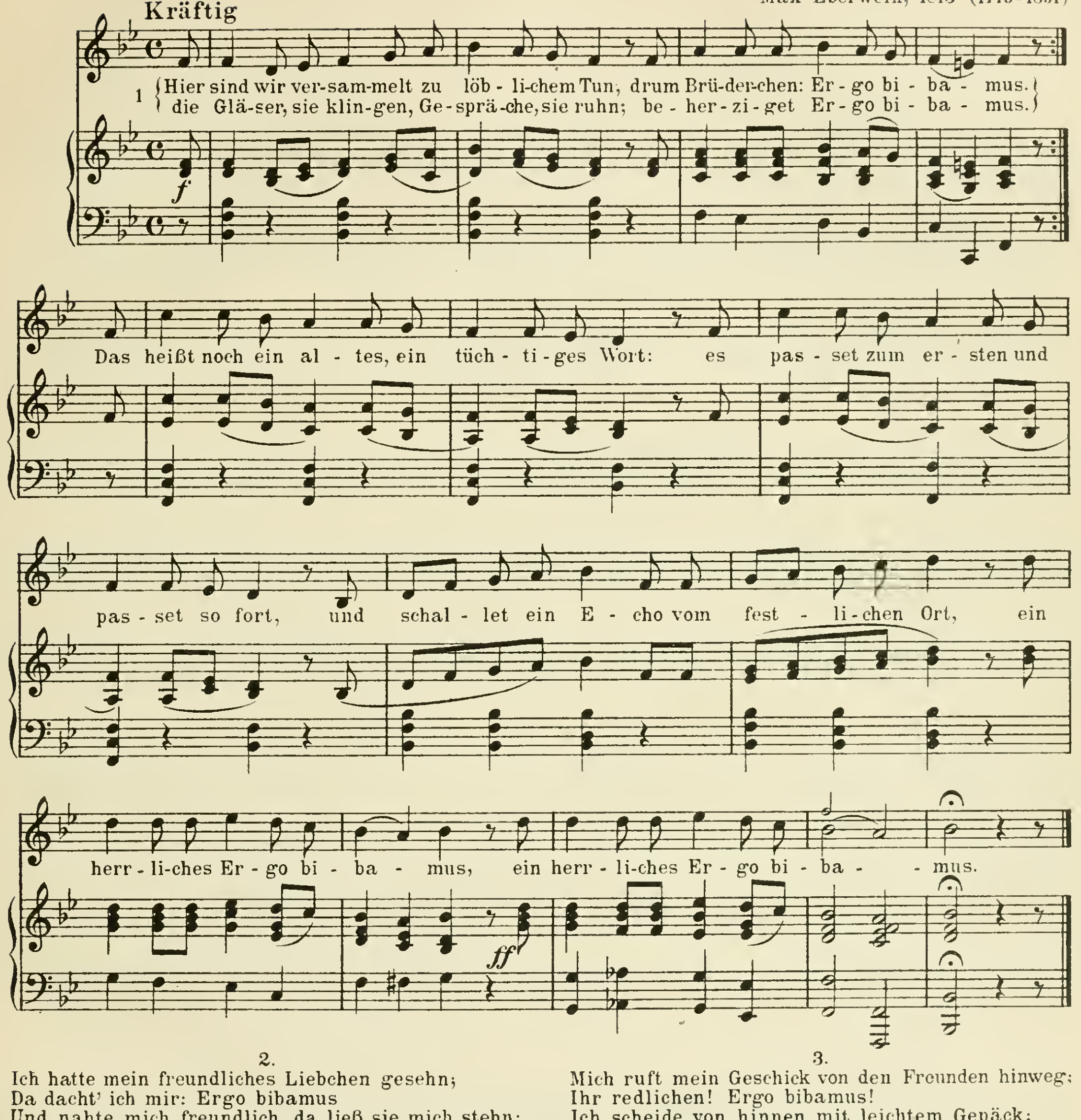
Wegen des Vortrags der einzelnen Strophen vergleiche man die Anmerkungen.

2

54. Ergo bibamus

1810

Max Eberwein, 1813 (1775-1831)



2.

Ich hatte mein freundliches Liebchen gesehn;
Da dacht' ich mir: Ergo bibamus
Und nahte mich freundlich, da ließ sie mich stehn;
Ich half mir und dachte: Bibamus!
Und wenn sie versöhnet euch herzet und küßt,
Und wenn ihr das Herzen und Küssen vermißt,
So bleibet nur, bis ihr was Besseres wißt,
Beim tröstlichen Ergo bibamus.

3.

Mich ruft mein Geschick von den Freunden hinweg;
Ihr redlichen! Ergo bibamus!
Ich scheide von hinnen mit leichtem Gepäck;
Drum doppeltes Ergo bibamus!
Und was auch der Filz von dem Leibe sich schmorgt,
So bleibt für den Heitern doch immer gesorgt,
Weil immer dem Frohen der Fröhliche borgt;
Drum, Brüderchen! Ergo bibamus!

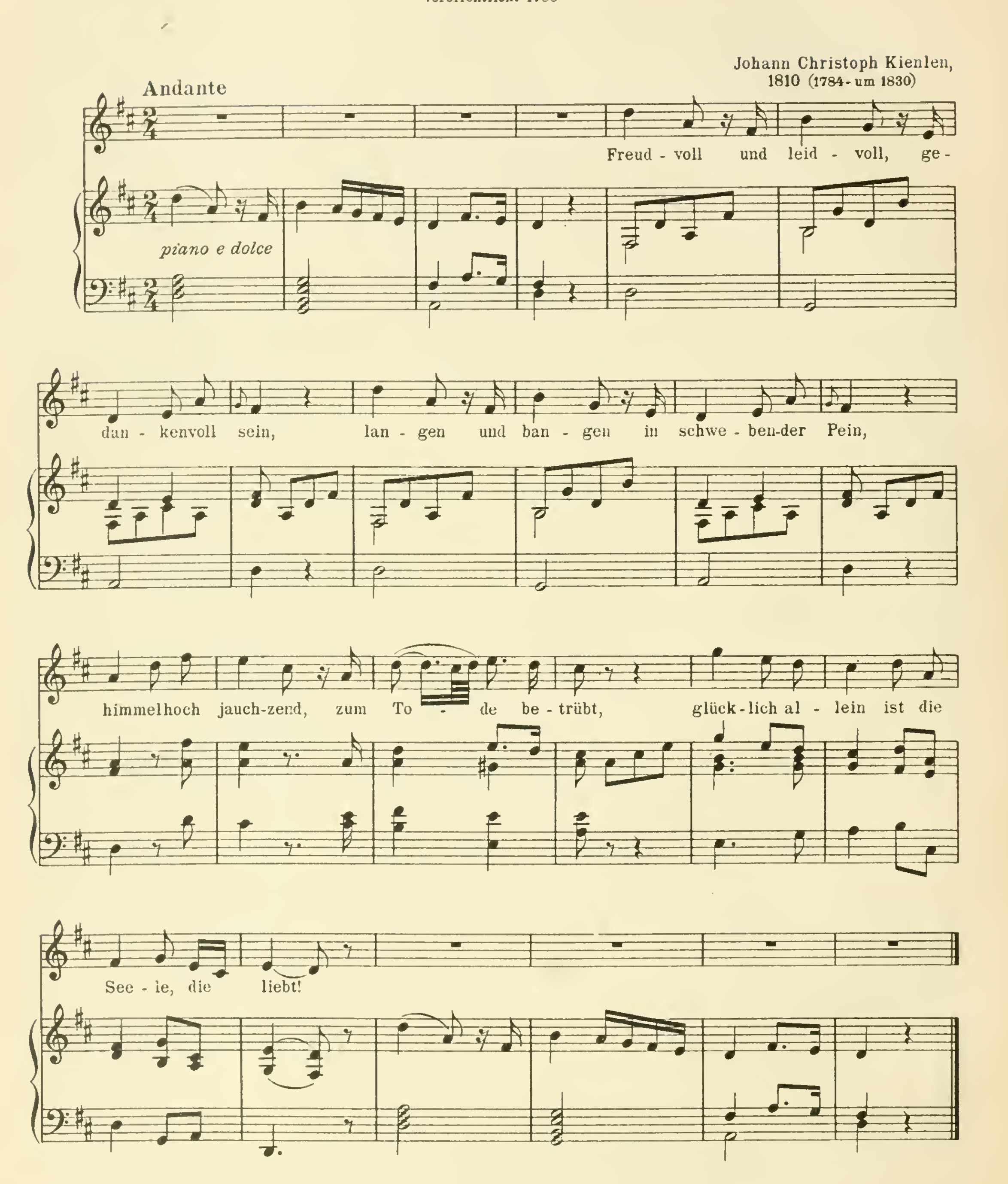
4.

Was sollen wir sagen zum heutigen Tag'?
Ich dächte nur: Ergo bibamus!
Er ist nun einmal von besonderem Schlag';
Drum immer aufs neue: Bibamus!
Er führet die Freude durchs offene Tor,
Es glänzen die Wolken, es teilt sich der Flor,
Da scheint uns ein Bildchen, ein göttliches vor;
Wir klingen und singen: Bibamus!

55. „Freudvoll und leidvoll"

Veröffentlicht 1788

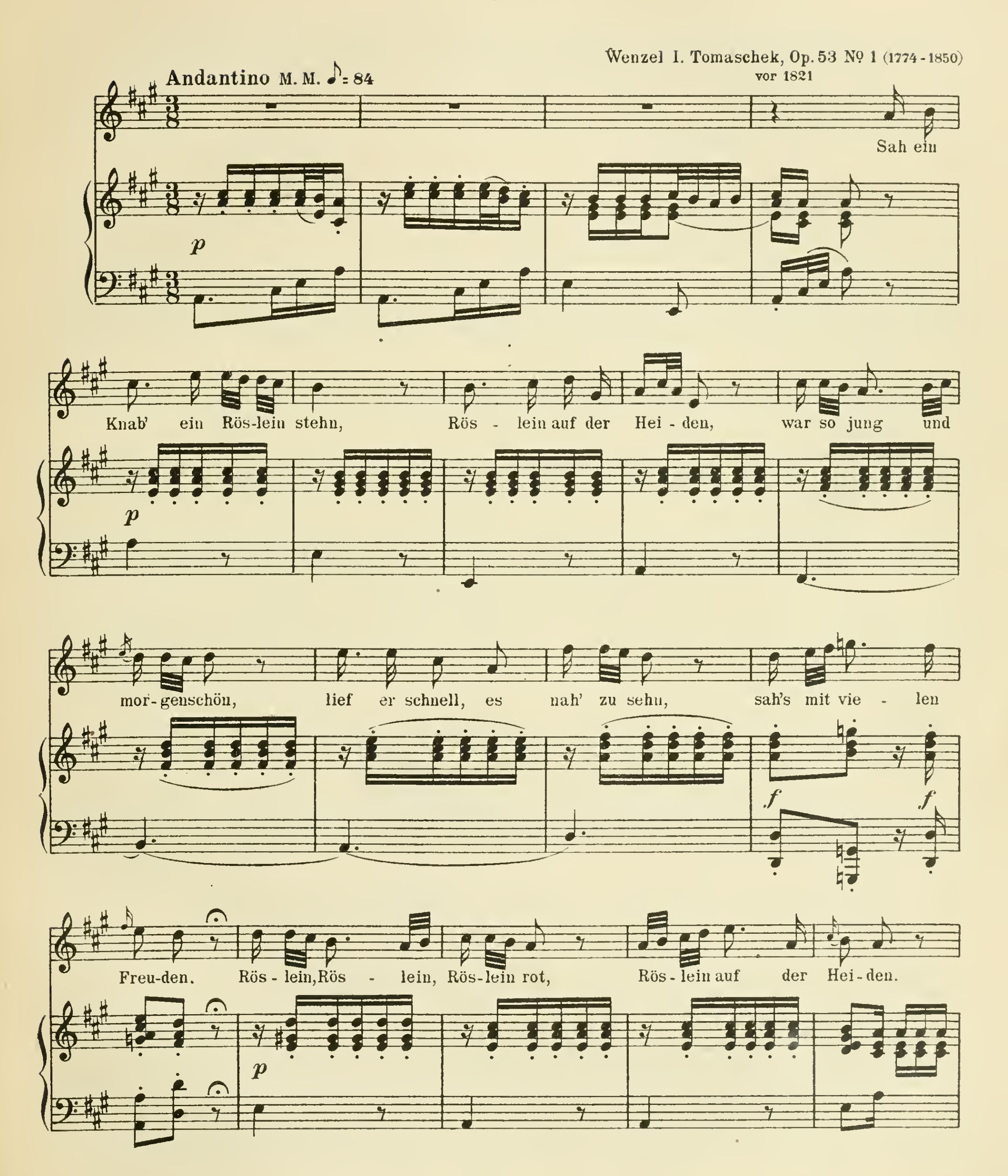
Johann Christoph Kienlen,
1810 (1784 - um 1830)

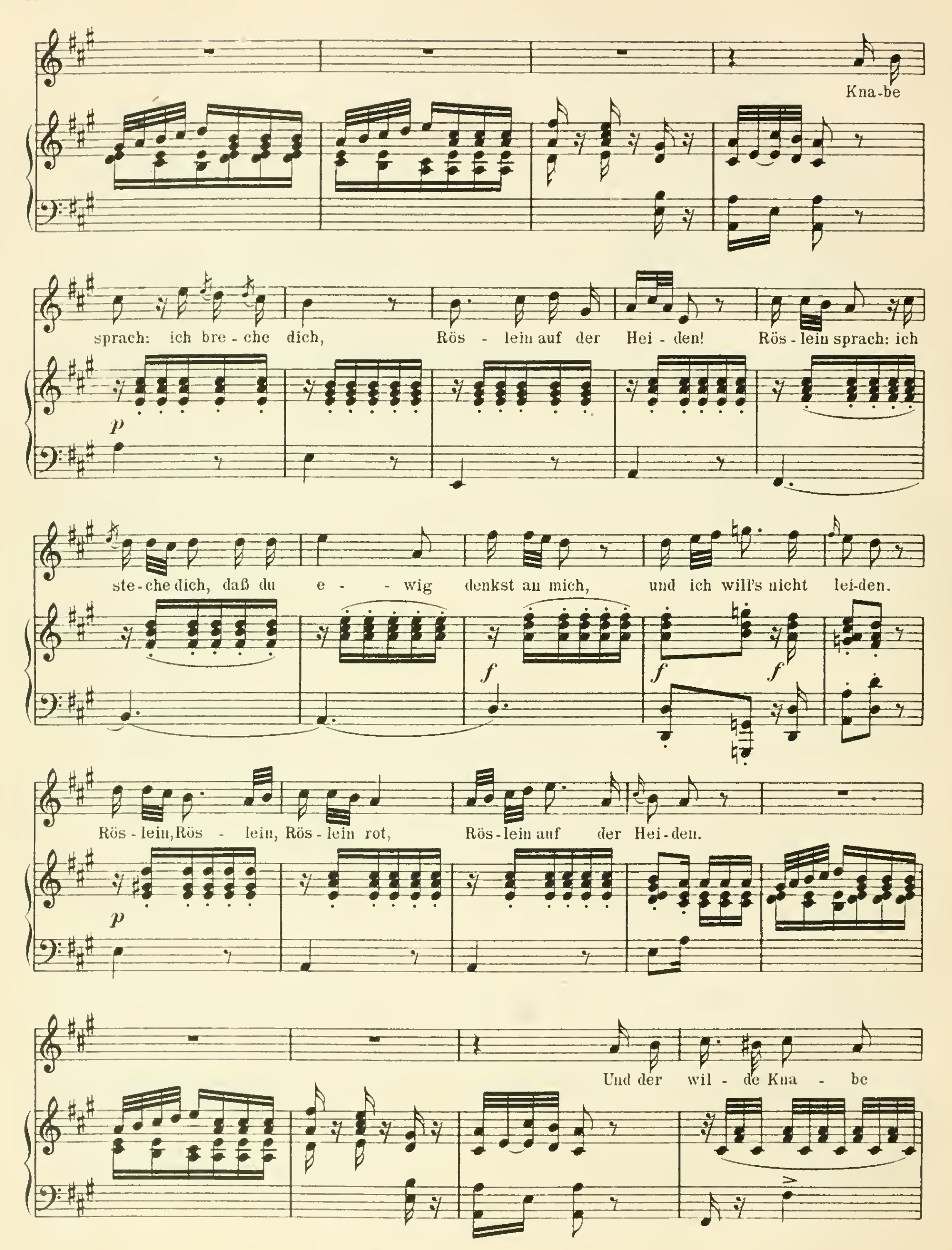


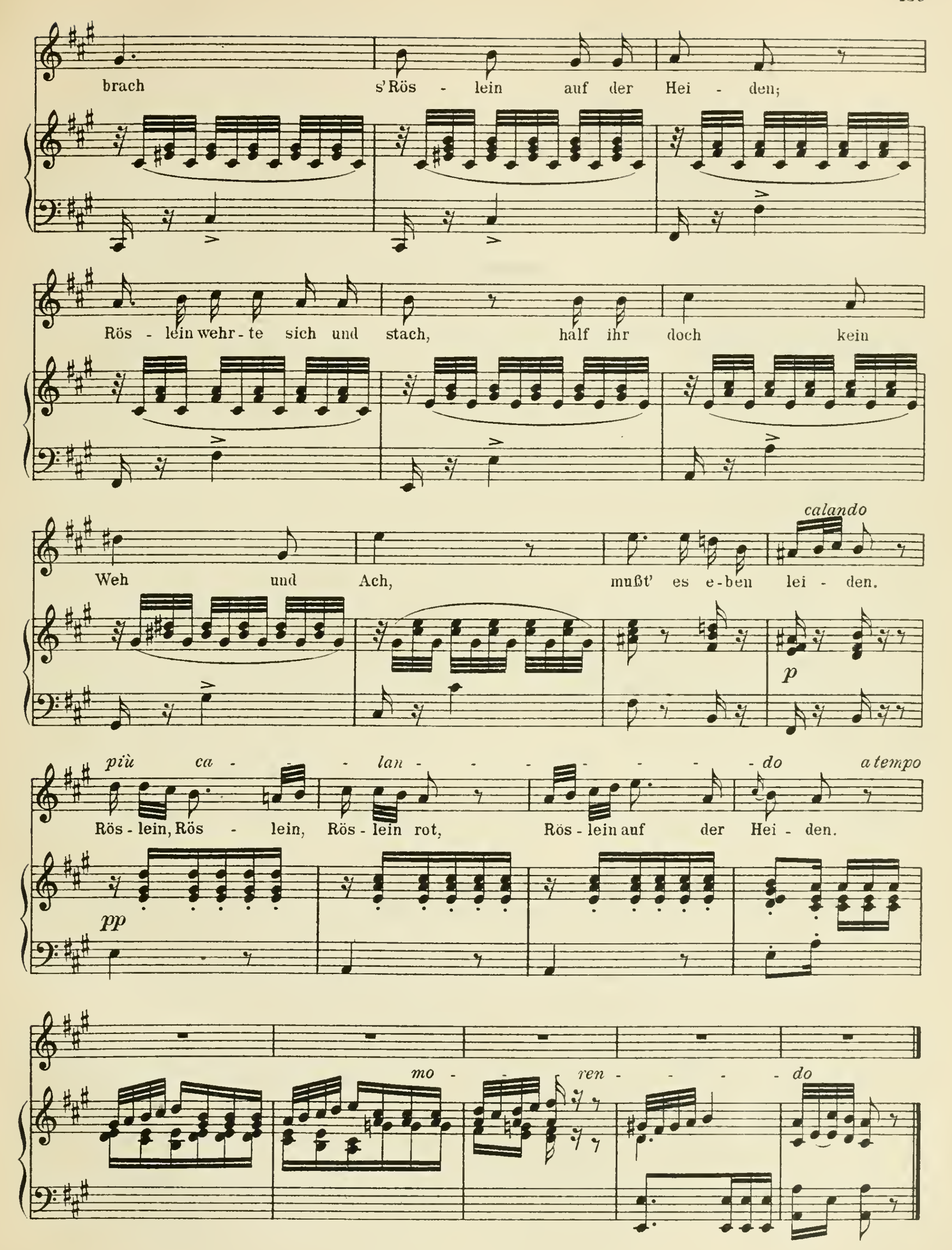
56. Heidenröslein

1771

Wenzel I. Tomaschek, Op. 53 № 1 (1774-1850)
vor 1821

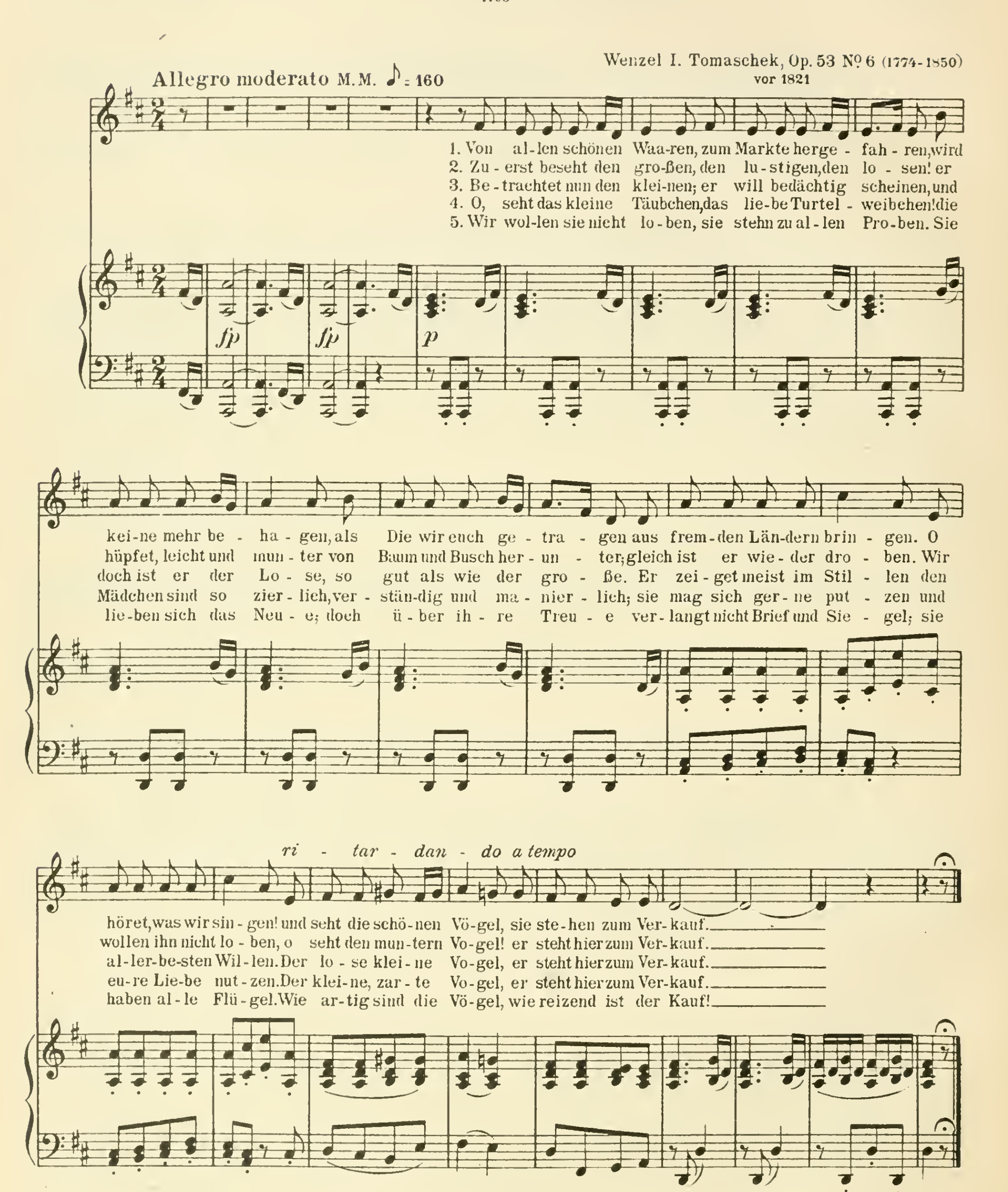



Kna-be
sprach: ich bre-che dich, Rös-lein auf der Hei-den! Rös-lein sprach: ich
ste-che dich, daß du e-wig denkst an mich, und ich will's nicht lei-den.
Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot, Rös-lein auf der Hei-den.
Und der wil-de Kna-be
p
f
p


brach s'Rös - lein auf der Hei - den;
Rös - lein wehr - te sich und stach, half ihr doch kein
Weh und Ach, mußt' es e - ben lei - den.
calando
p
più ca - lan - do
a tempo
Rös - lein, Rös - lein, Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den.
pp
mo - ren - do

57. Wer kauft Liebesgötter?

1795



58. Suleika

1815




cresc. acceler.
cresc.
3. Sag' ihm, a - ber sag's be - schei - den: sei - ne
cresc.
acceler.
cresc.
Lie - be sei mein Le - ben. Freu - di - ges Gefühl von
Un poco più vivace
f
bei - den wird mir sei - ne Nä - he ge - ben, wird mir sei - ne
sf
p
Nä - he, sei - ne Nä - he, sei - ne Nä - he ge -
sf cresc.
f
dim.
cresc.
p
dim.
ben, wird mir sei - ne Nä - he ge - ben, sei - ne
cresc.
Nä - he ge - ben.

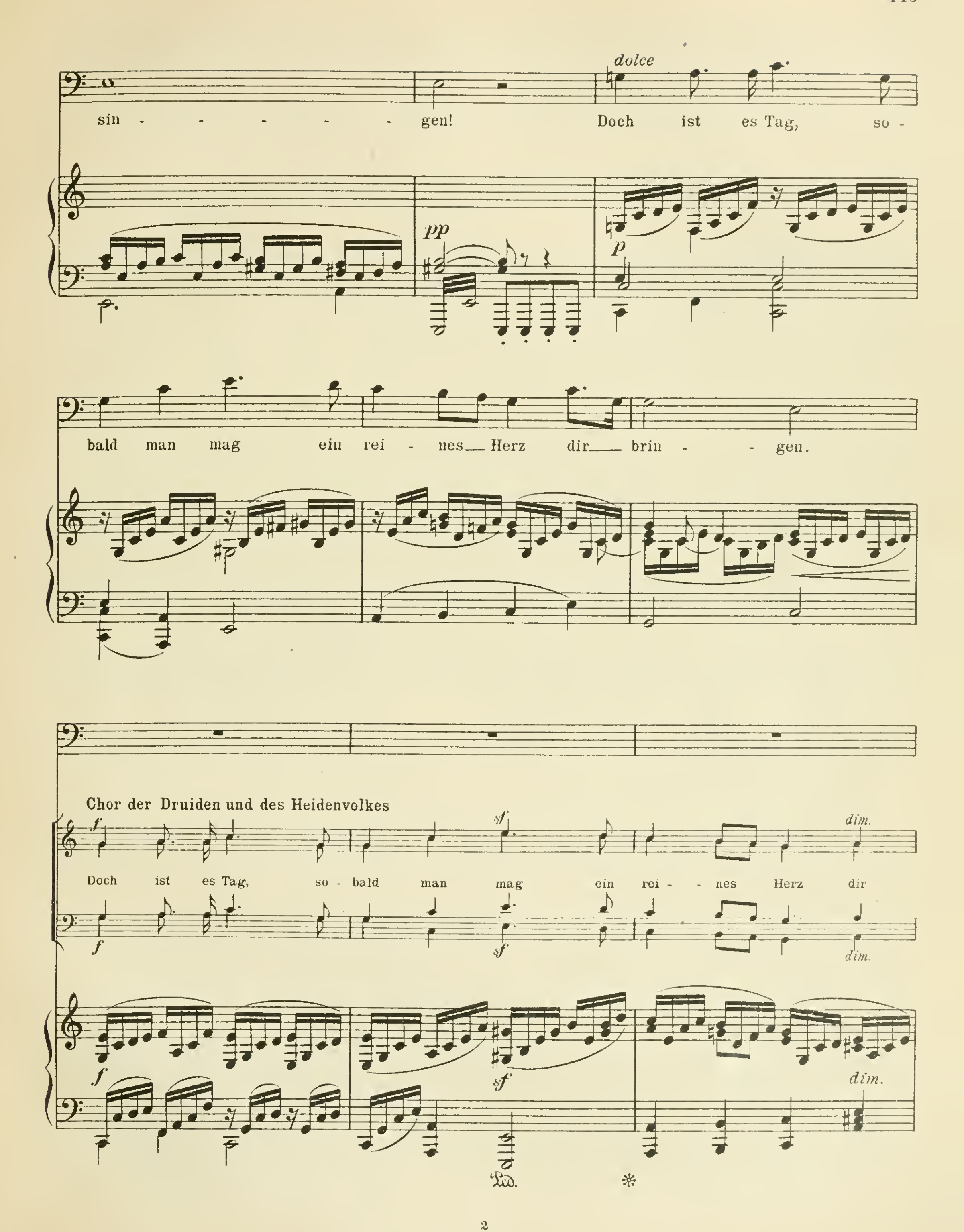
59. Die Nachtigall

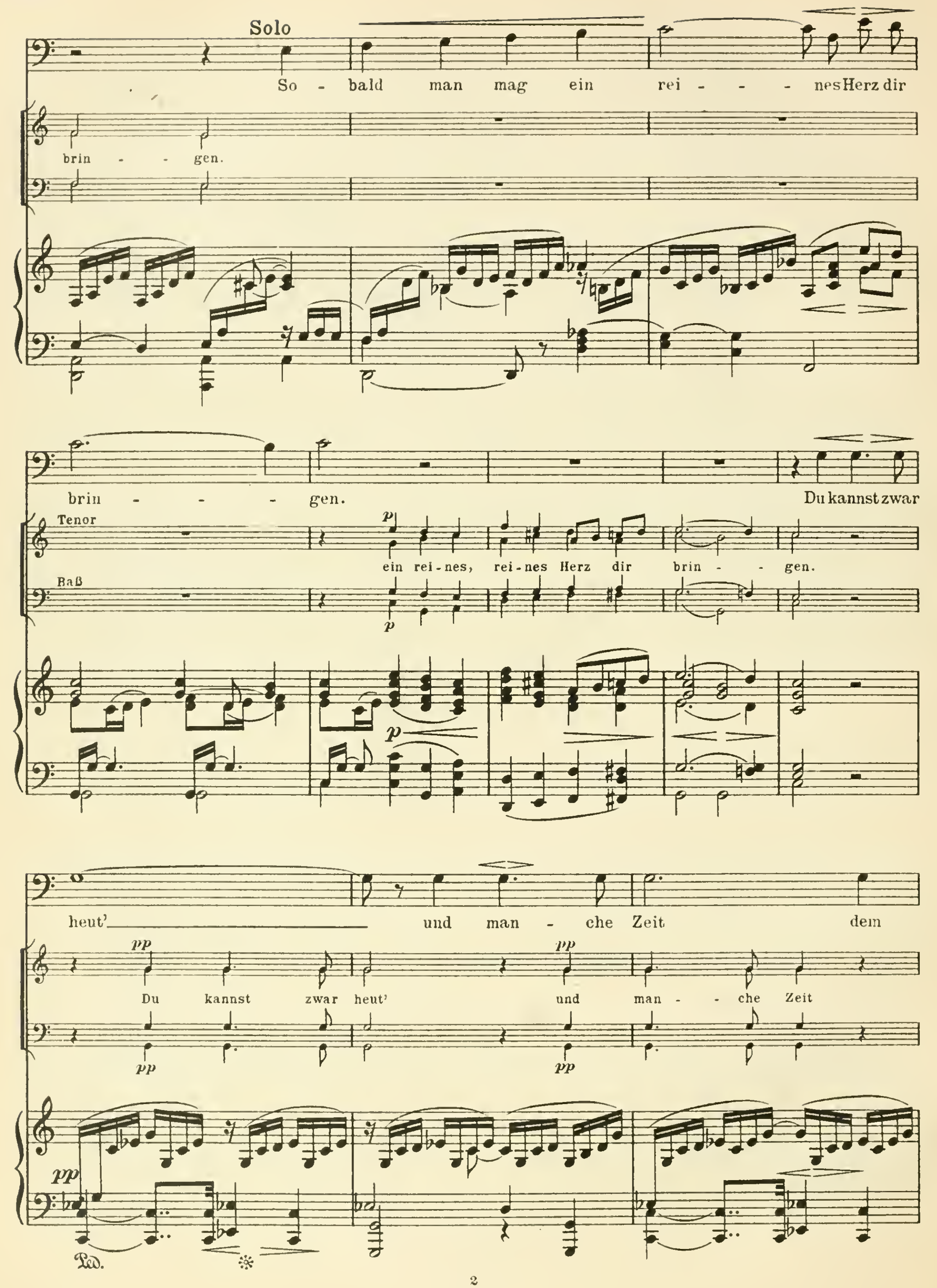
vor 1827

(Quartett)




cresc.
Früh-ling lockt sie wie-der; was neu-es hat sie nicht ge - lernt, singt
cresc.
p
cresc.
Lie-der, singt
al - te lie - be Lie-der, singt al - te lie - be
Lie - der, al - te lie - be
Lie - - der, singt
f
lie - be
lie - be Lie-der, lie - be
Lie-der, lie - be
lie - be, singt al - te lie-be Lie-der, singt al - te lie-be, lie - be Lie-der.
pp
Lie-der, lie - be Lie-der, lie - be
60. Aus der „ersten Walpurgisnacht“
1799
Andante maestoso (♩=72) Der Priester
Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1831-33 u. 1843
So weit ge - bracht,
ff
daß wir bei Nacht All - va - ter heim - lich
sempre legatissimo
2


dolce
sin - - - - - gen! Doch ist es Tag, so -
pp
p
bald man mag ein rei - nes Herz dir brin - gen.
Chor der Druiden und des Heidenvolkes
f
sf
dim.
Doch ist es Tag, so - bald man mag ein rei - nes Herz dir
f
sf
dim.
f
sf
dim.


Solo
So - bald man mag ein rei - - - nes Herz dir
brin - - gen.
brin - - - gen.
Tenor
ein rei-nes, rei-nes Herz dir brin - - gen.
Baß
Du kannst zwar
heut' und man - che Zeit dem
Du kannst zwar heut' und man - - che Zeit

cresc. *sf*

Fein - de viel er - lau - ben. Die Flamme rei - - nigt sich vom

pp

dem Fein - de viel er - lau - ben.

pp

p

Rauch: so rei - - nig' unsern Glau - ben! Und raubt man

cresc

cresc. *p* *cre - - -*

cresc.

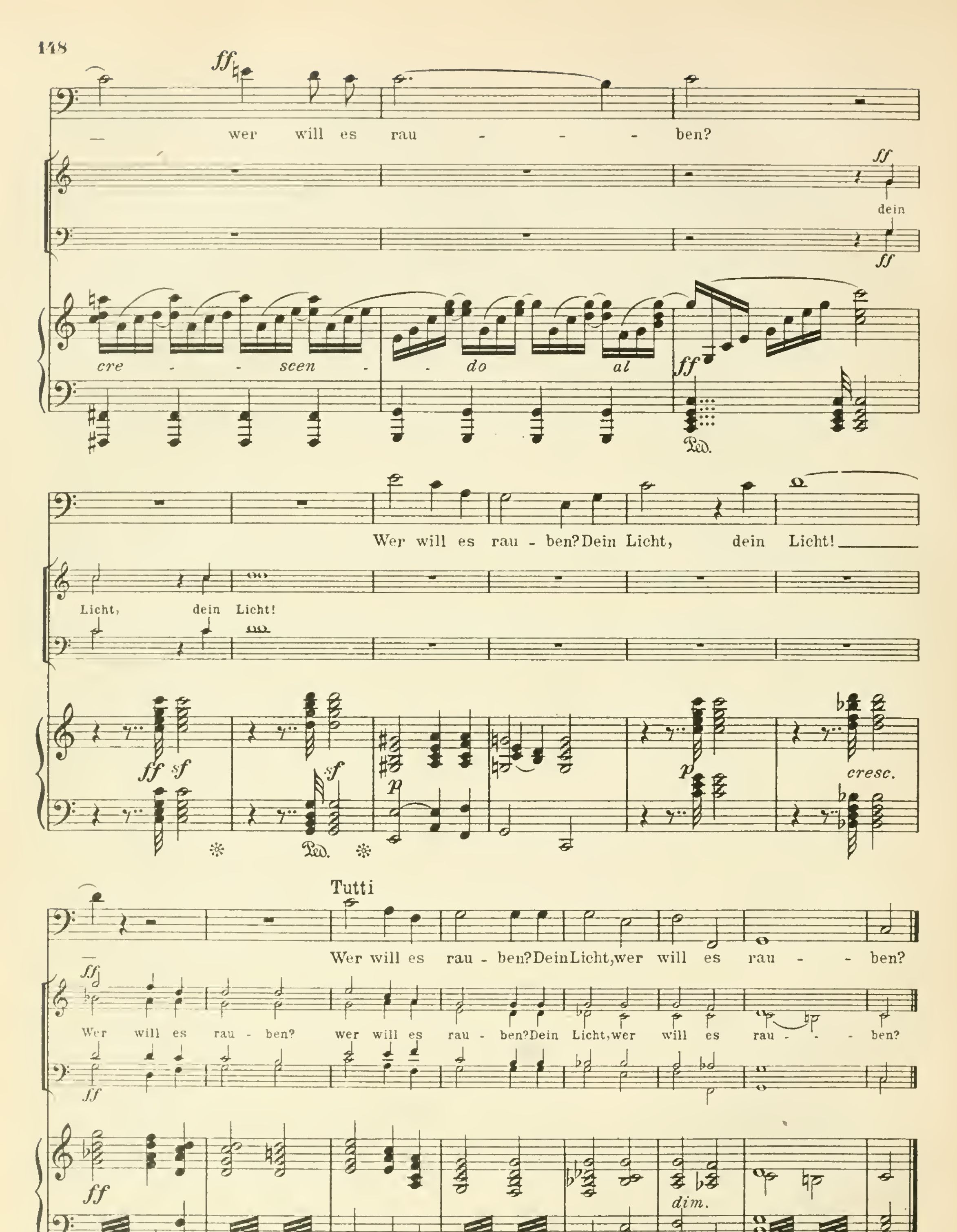
uns den al - ten Brauch, dein Licht ___

ff

... den al - - ten Brauch,

ff

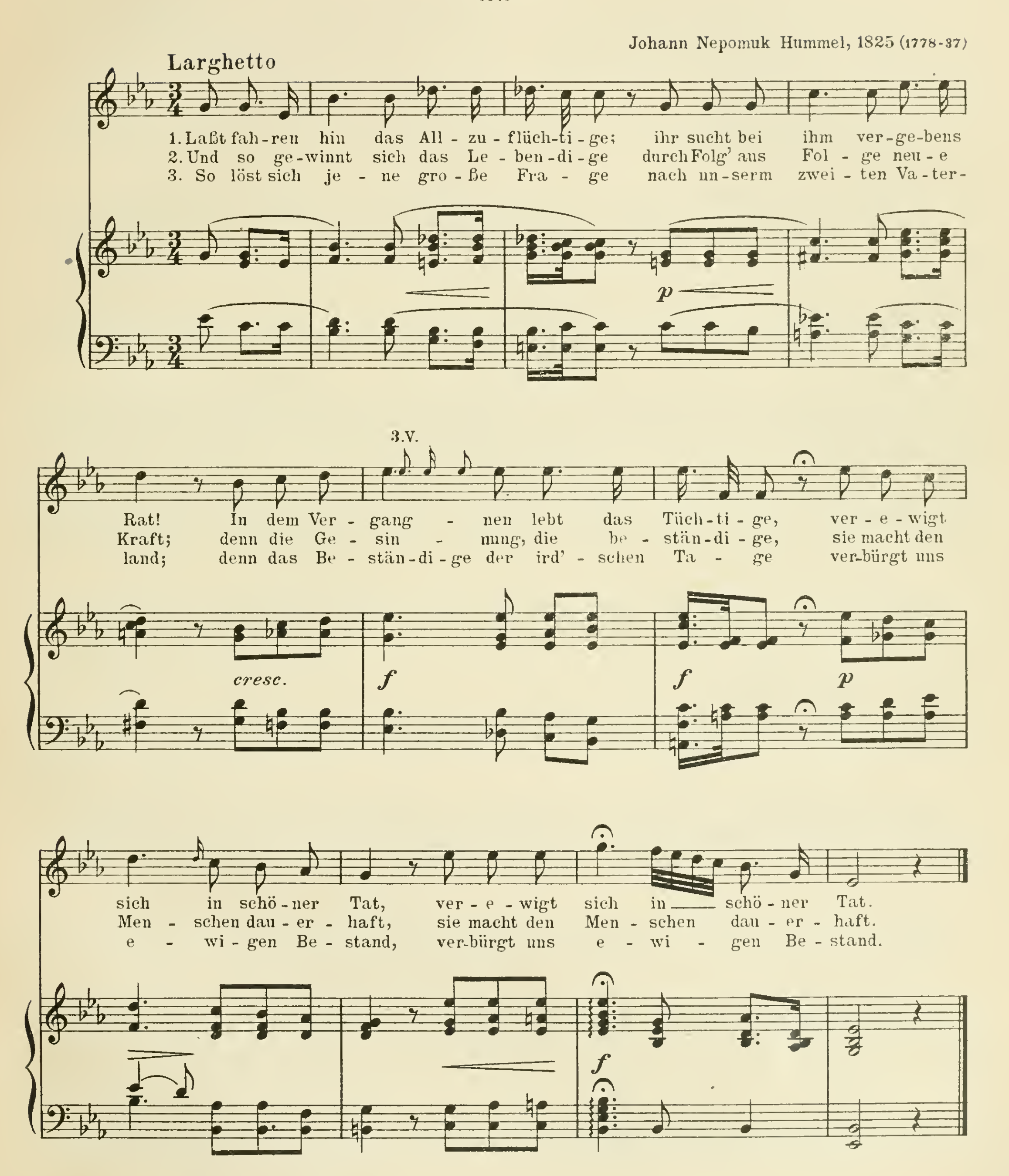
scen - - - do *ff* *p*


ff
wer will es rau - - - ben?
ff
dein
ff
cre - - scen - - do al
ff
Ped.
Wer will es rau - ben? Dein Licht, dein Licht!
Licht, dein Licht!
ff
sf
sf
Ped.
p
p
cresc.
Tutti
Wer will es rau - ben? Dein Licht, wer will es rau - - ben?
ff
Wer will es rau - ben? wer will es rau - ben? Dein Licht, wer will es rau - - ben?
ff
ff
dim.

61. Zur Logenfeier

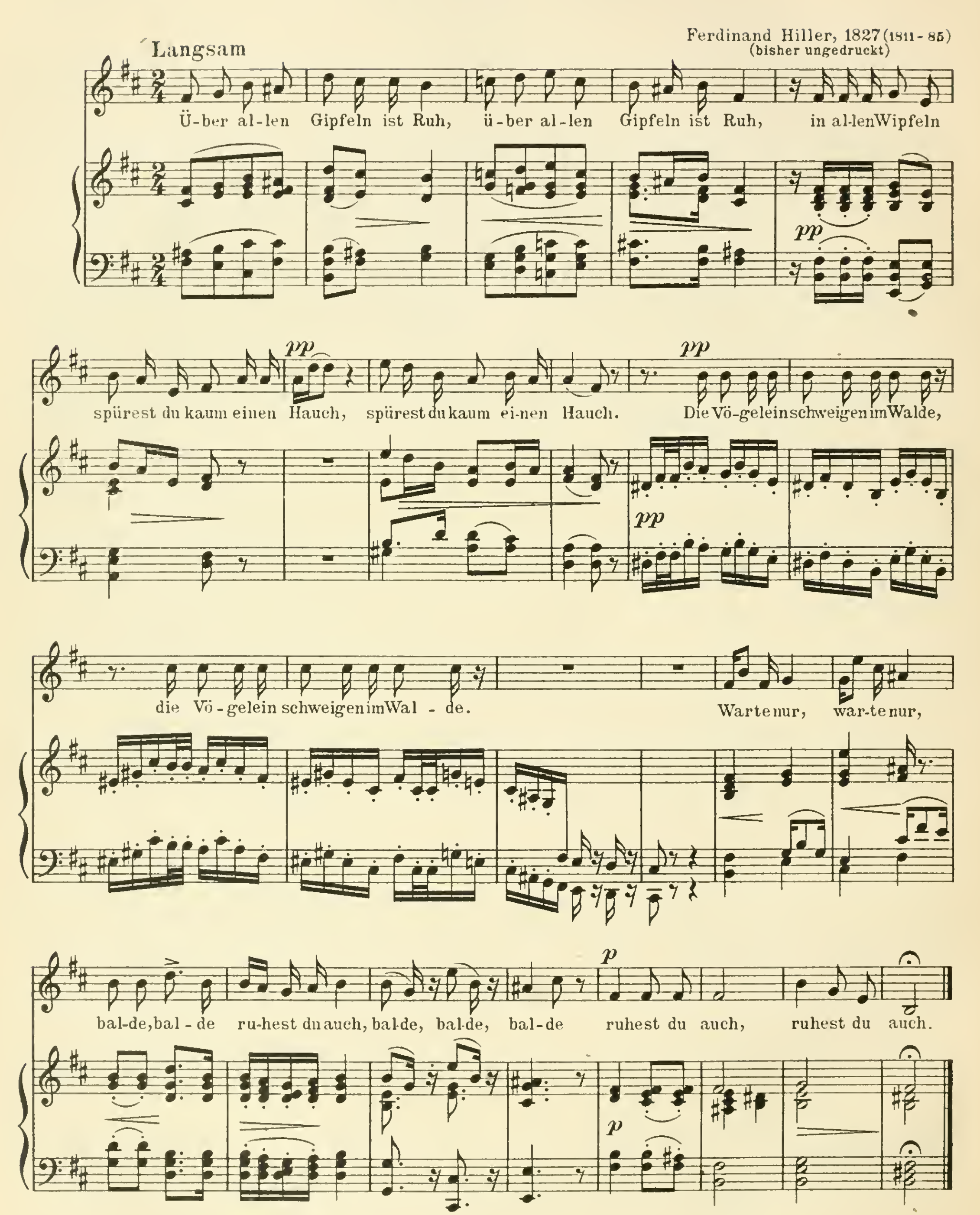
(Zwischengesang)

1825



62. Wandrers Nachtlied

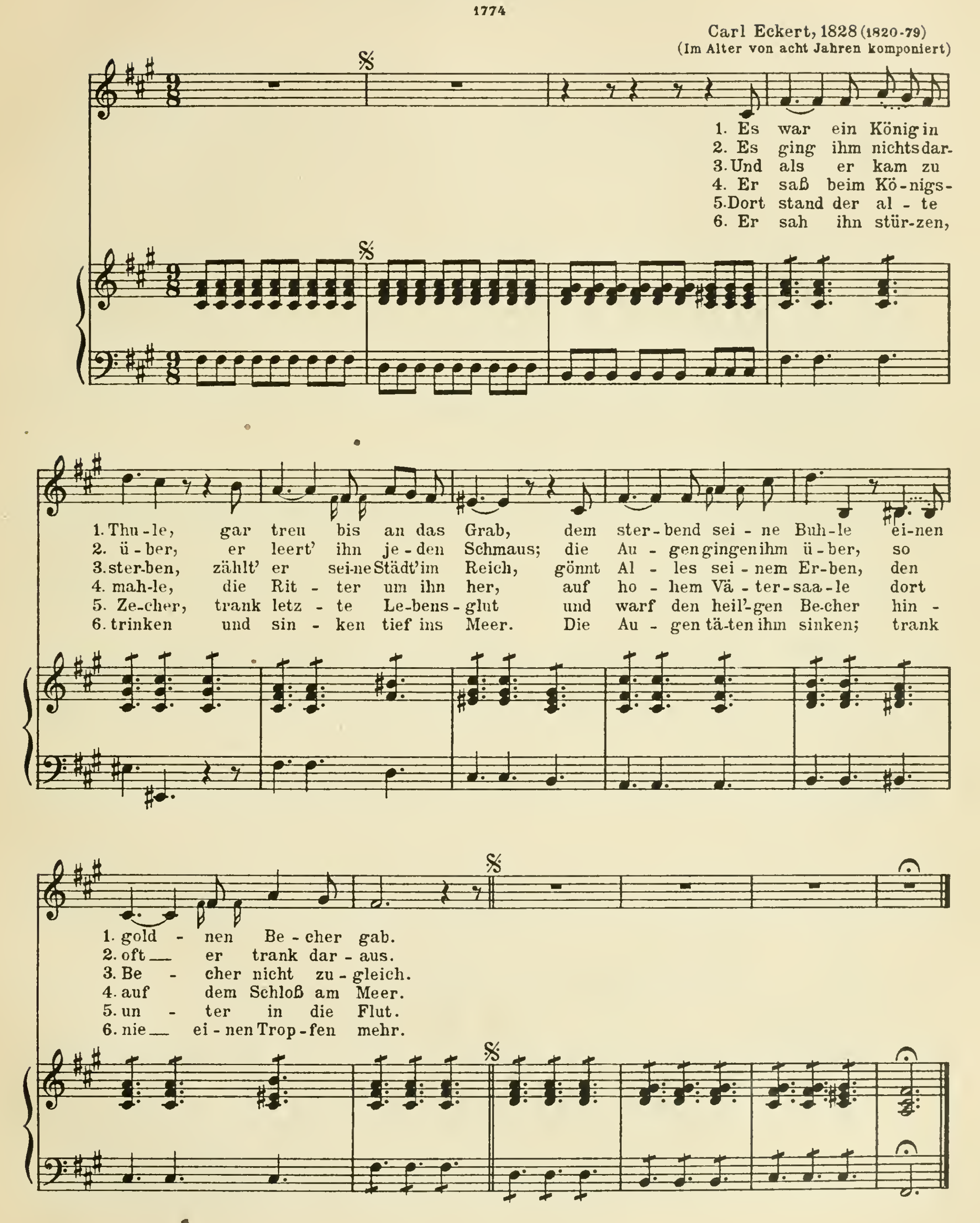
1780



63. Der König in Thule

1774

Carl Eckert, 1828 (1820-79)
(Im Alter von acht Jahren komponiert)



64. Mailied

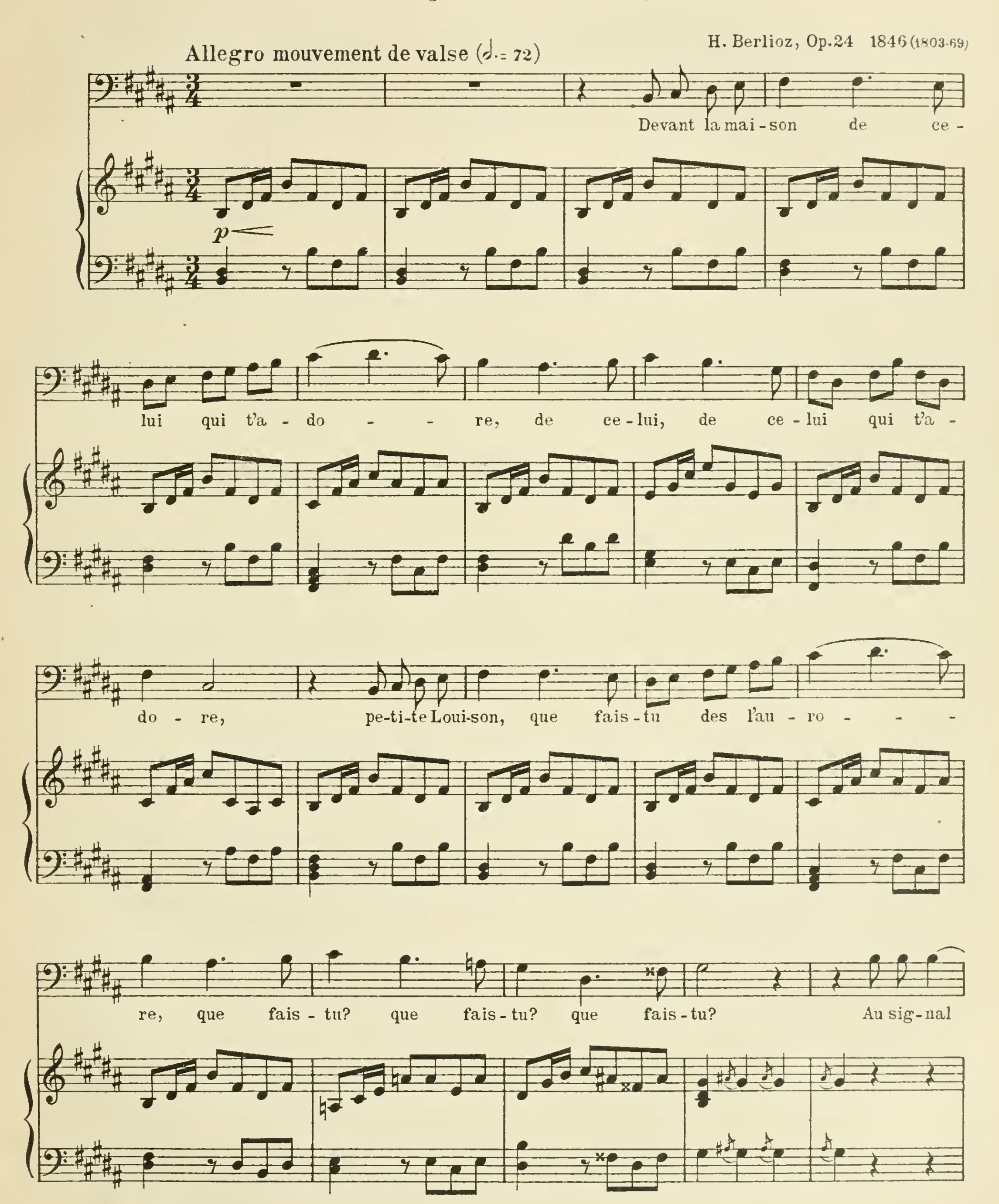
1771

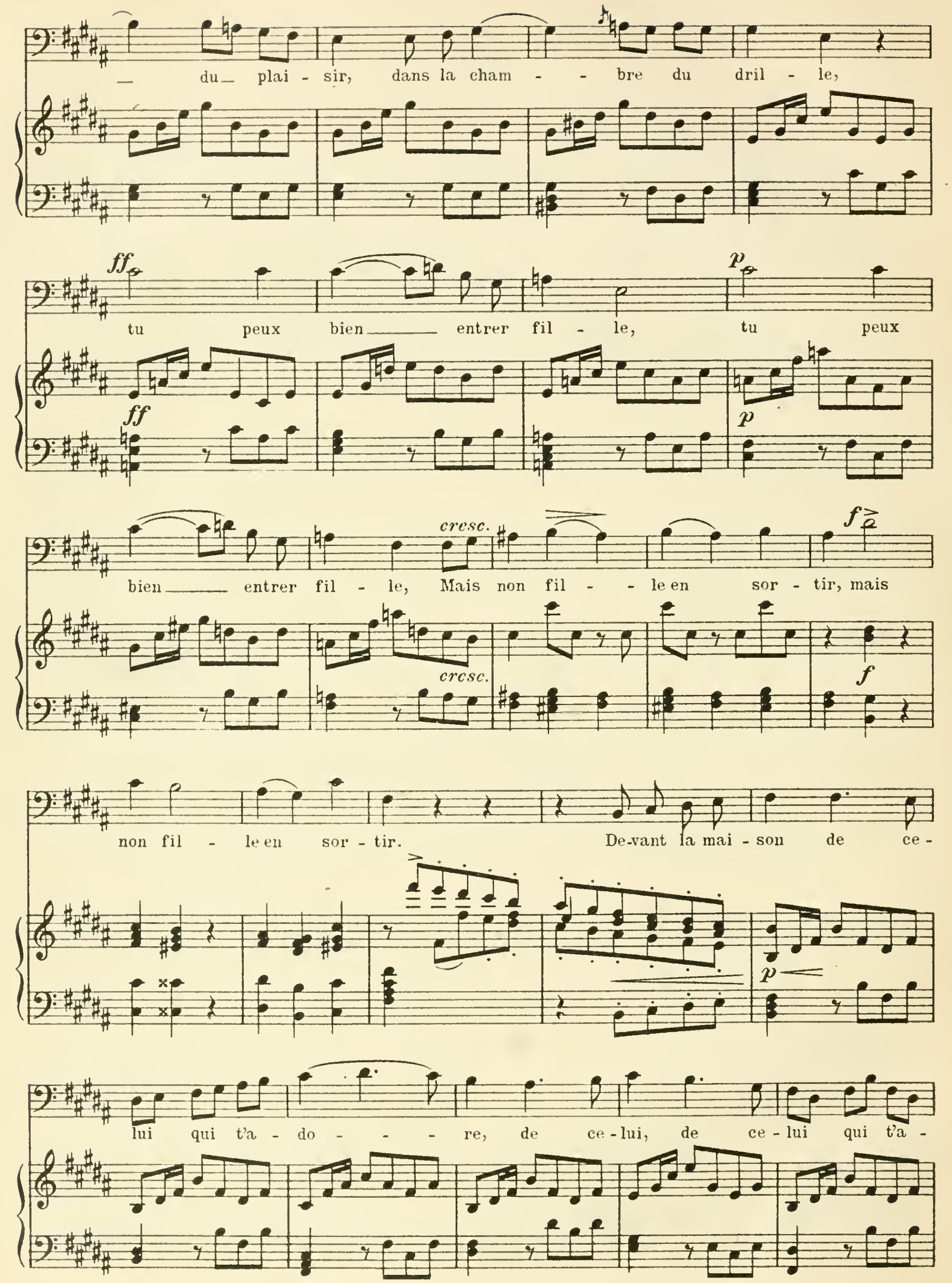


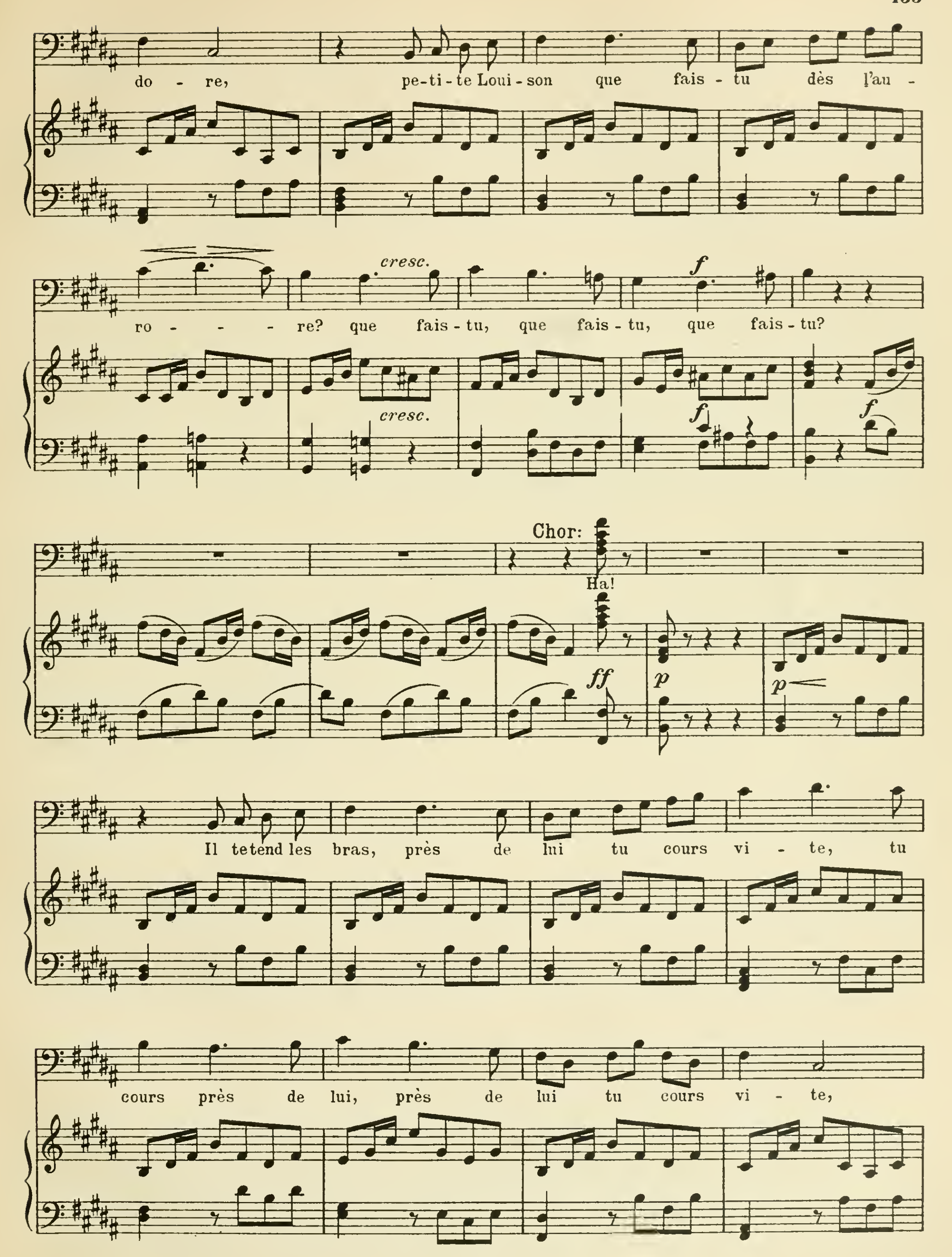
65. Sérénade de Mephistophélès

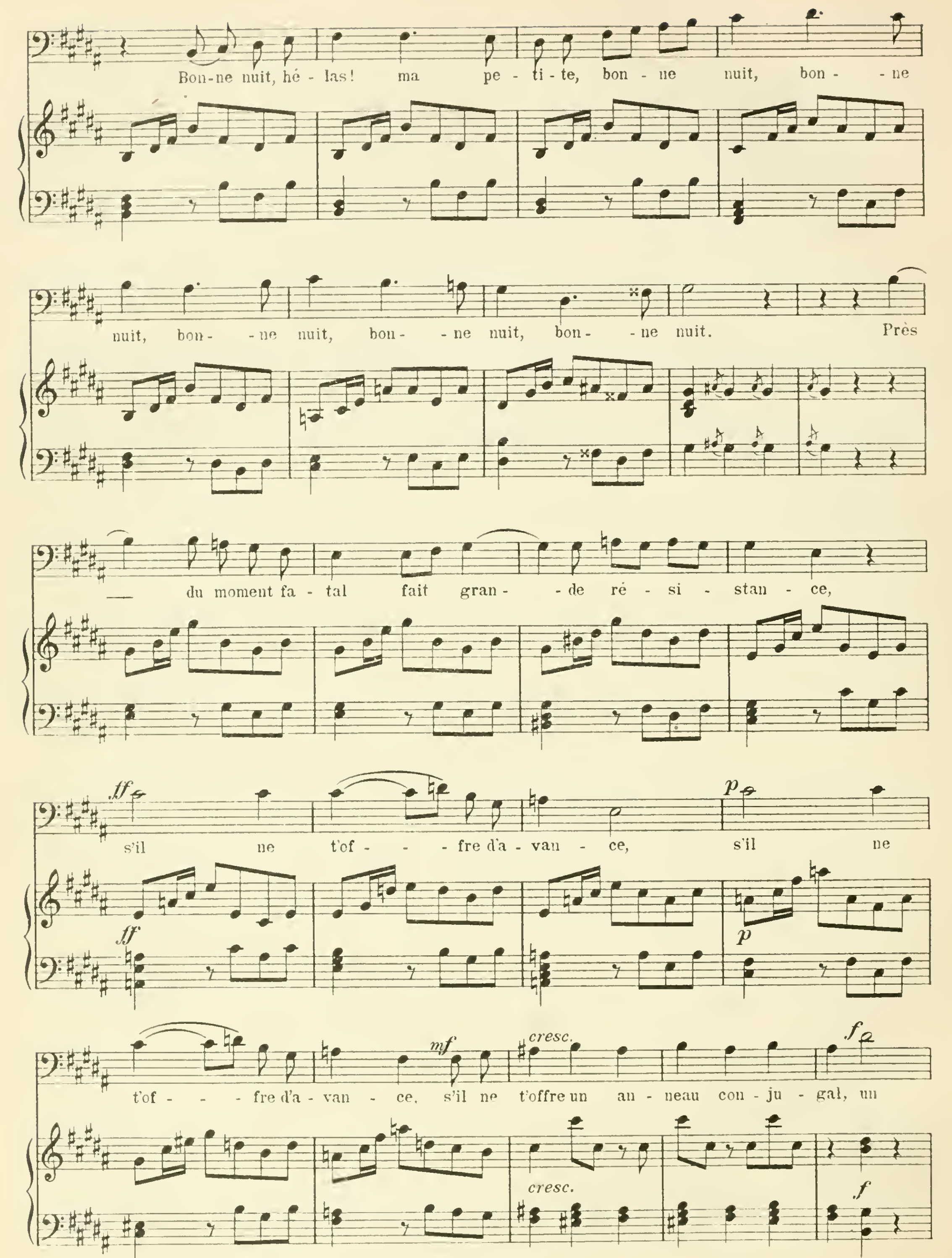
avec choeur de follets

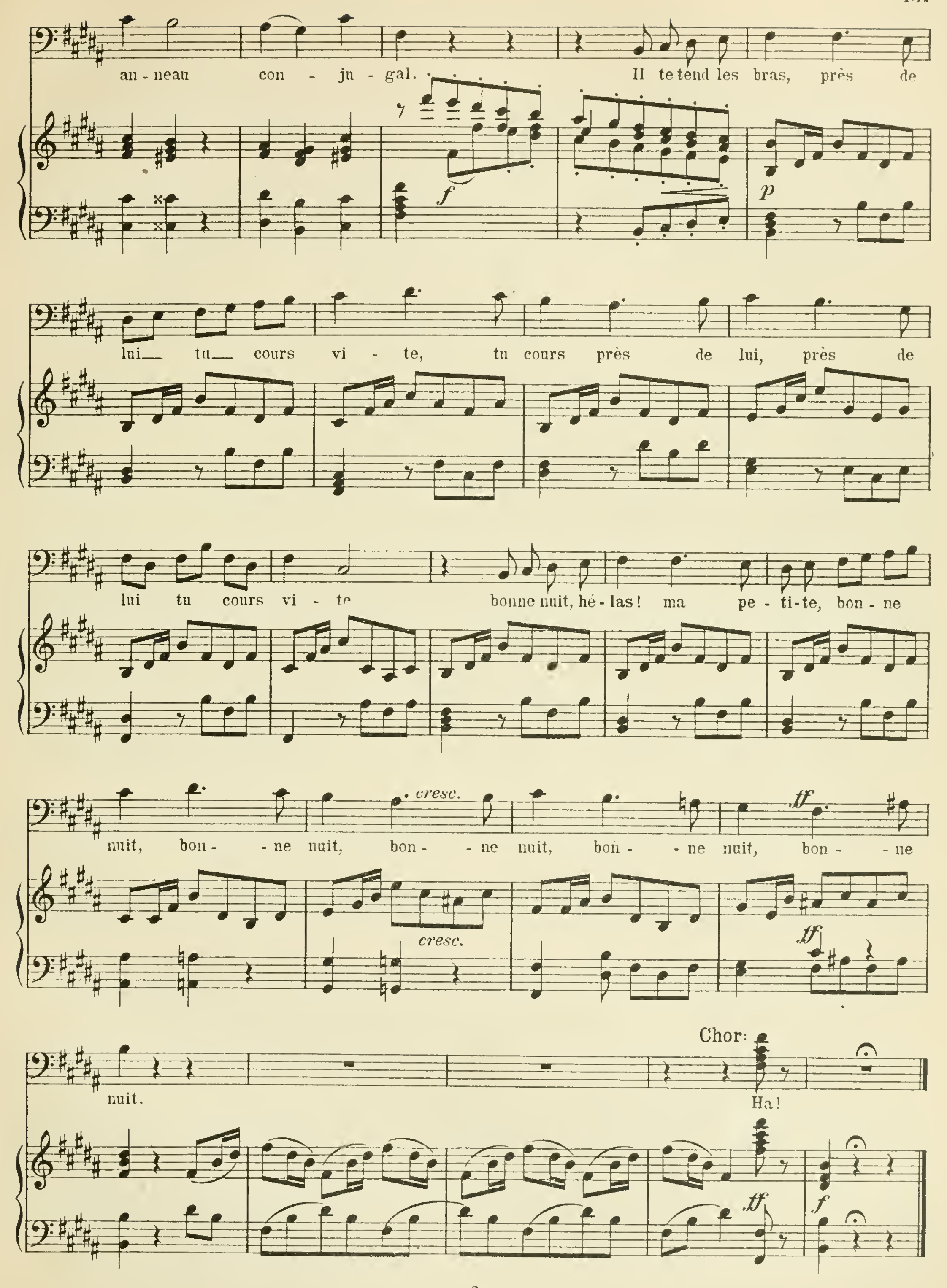
(Übersetzung von Gérard de Nerval, 1828)




du_ plai - sir, dans la cham - - bre du dril - le,
ff tu peux bien entrer fil - le, p tu peux
bien entrer fil - le, Mais non fil - - le en sor - tir, mais
cresc.
f
non fil - le en sor - tir. De-vant la mai - son de ce -
p
lui qui t'a - do - - - re, de ce-lui, de ce-lui qui t'a -


do - re, pe-ti-te Loui-son que fais - tu dès l'au -
ro - - - re? que fais - tu, que fais - tu, que fais - tu?
cresc.
f
cresc.
Chor:
Ha!
ff
p
Il te tend les bras, près de lui tu cours vi - te, tu
cours près de lui, près de lui tu cours vi - te,


Bon-ne nuit, hé - las! ma pe - ti - te, bon - ne nuit, bon - - ne
nuit, bon- - ne nuit, bon- - ne nuit, bon- - ne nuit. Près
— du moment fa - tal fait gran- - de ré - si - stan - ce,
ff
s'il ne t'of - - - fre d'a - van - ce,
p
s'il ne
t'of - - - fre d'a - van - ce, s'il ne t'offre un an - neau con - ju - gal, un
mf
cresc.
f


an - neau con - ju - gal.
Il te tend les bras, près de
lui tu cours vi - te, tu cours près de lui, près de
lui tu cours vi - te
bonne nuit, hé - las! ma pe - ti - te, bon - ne
nuit, bon - ne nuit, bon - ne nuit, bon - ne nuit, bon - ne
nuit.
Chor:
Ha!
cresc.
cresc.

66. Lied des Mephistopheles

1797-1806

Richard Wagner (Nachlaß), 1832 (1813-83)

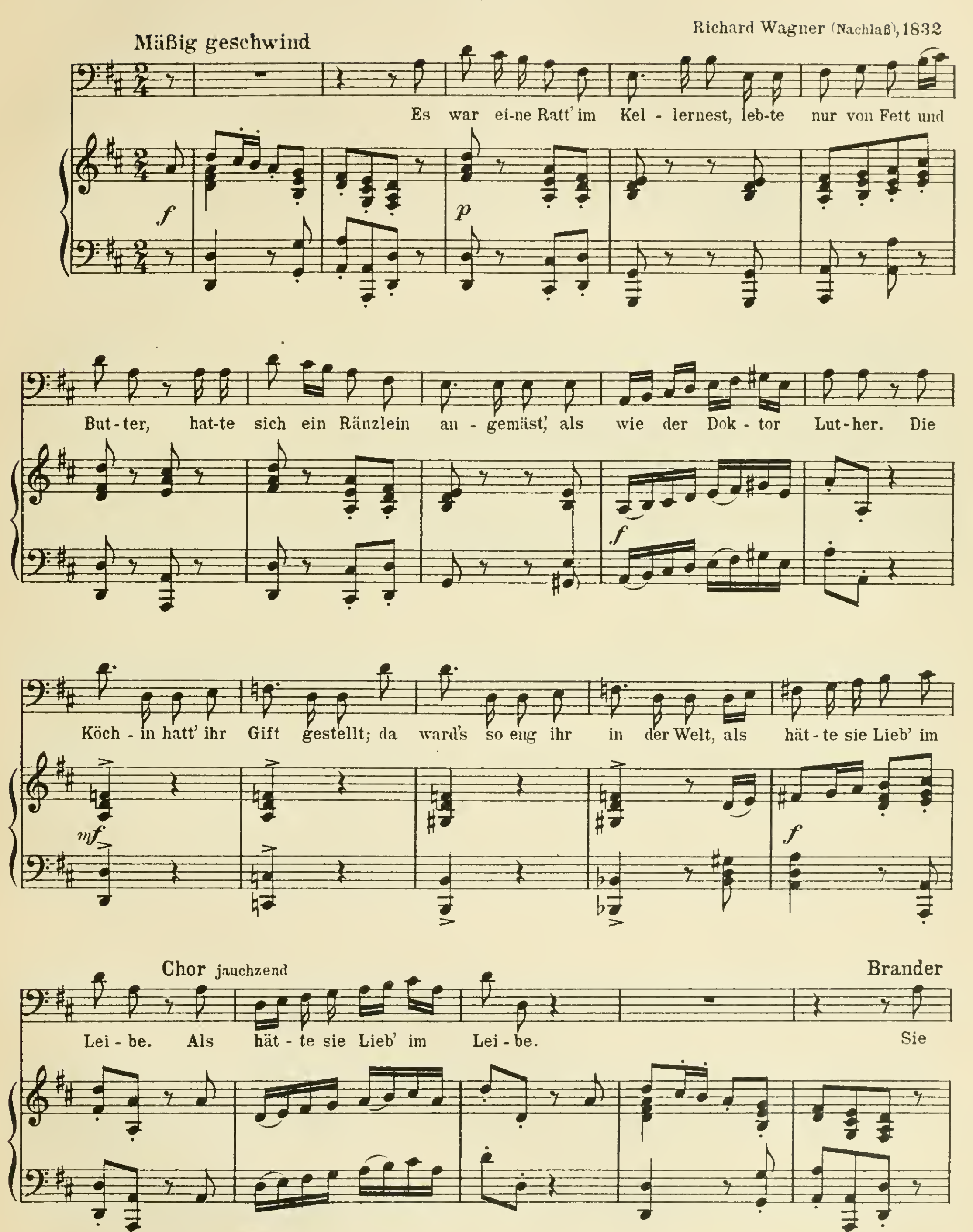


Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Bewilligung der Erben Richard Wagners, vertreten durch Herrn Geheimrat von Gross in Bayreuth, und der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig.

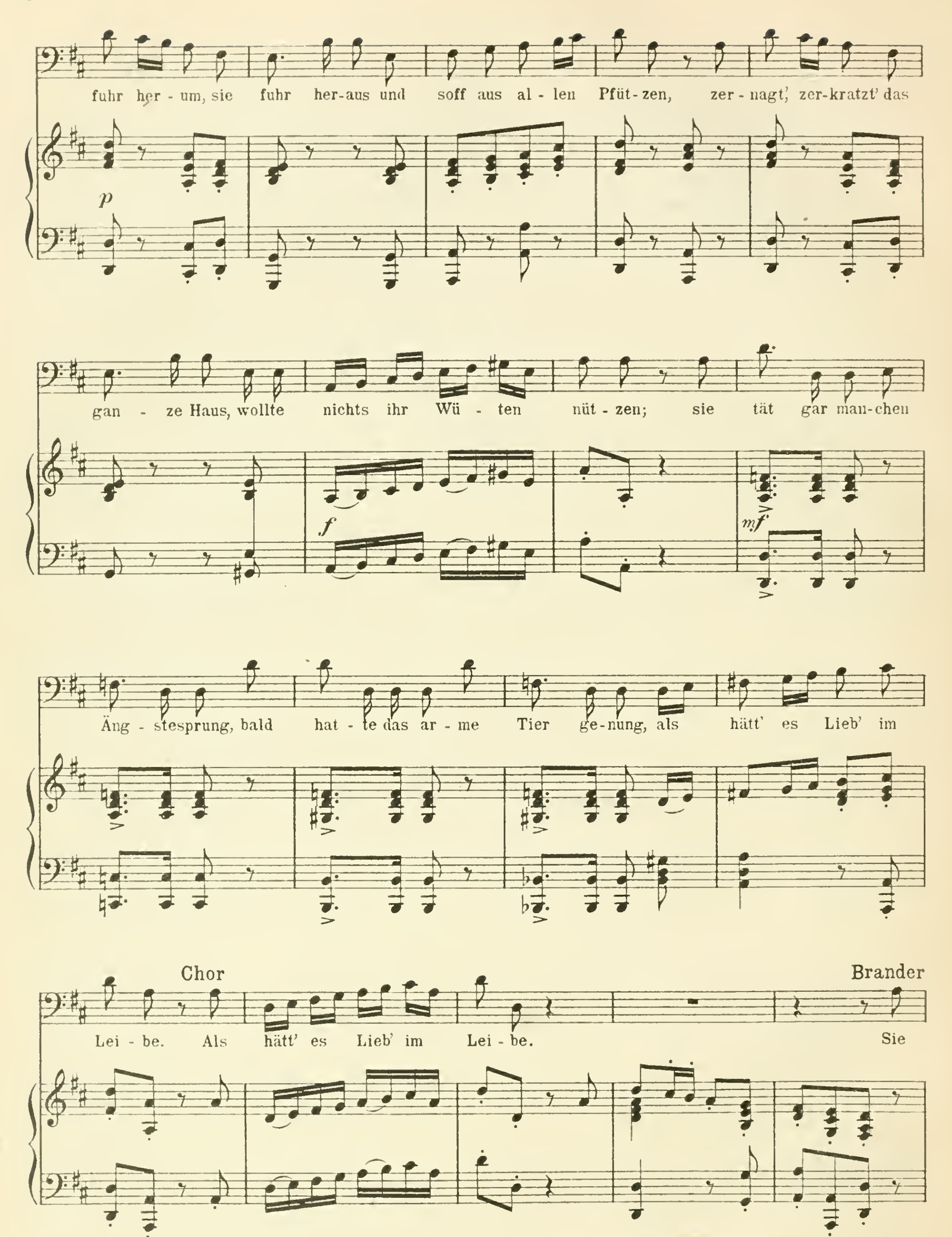
67. Branders Lied

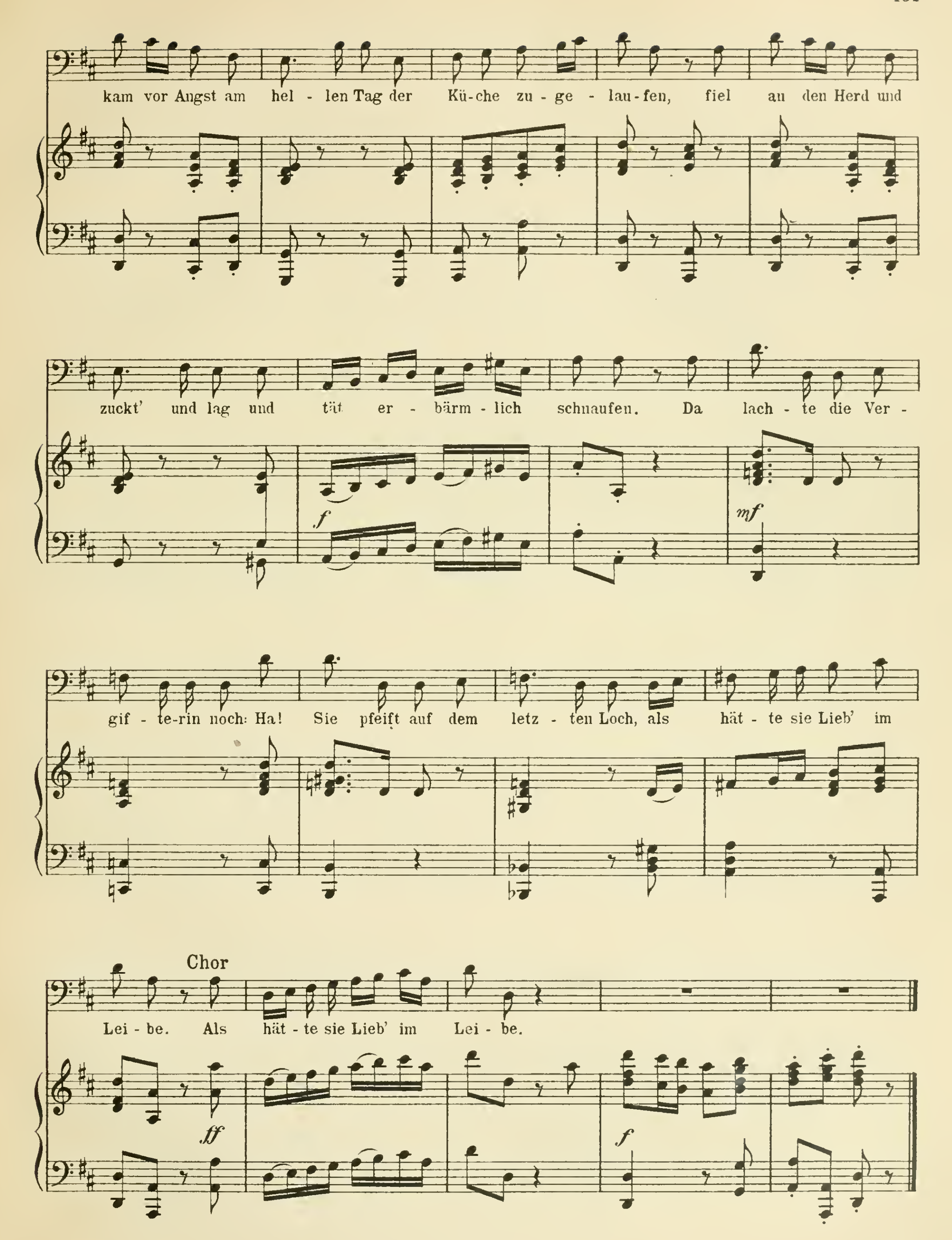
1773-75

Richard Wagner (Nachlaß), 1832



Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Bewilligung der Erben Richard Wagners, vertreten durch Herrn Geheimrat von Gross in Bayreuth, und der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig.

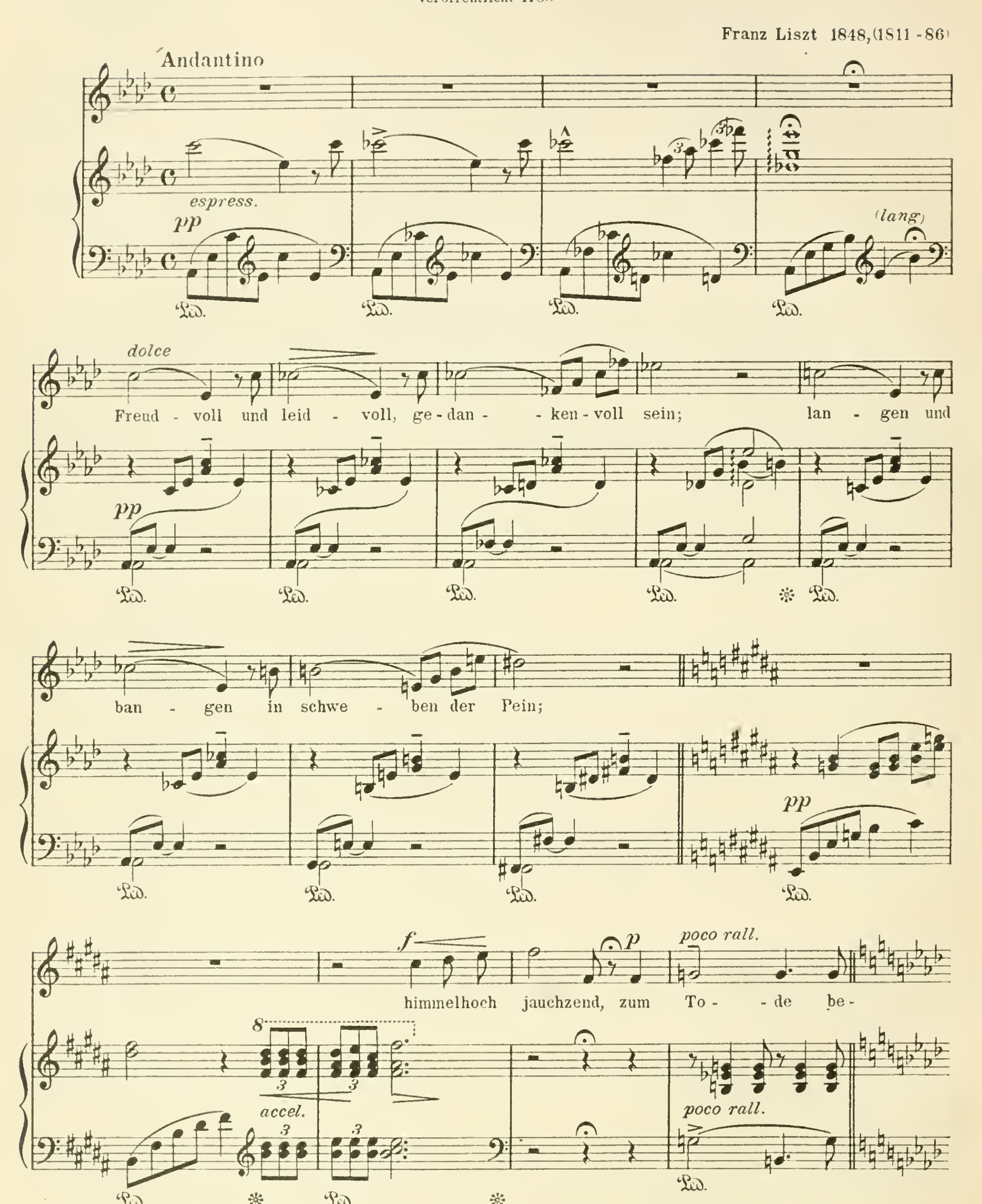

fuhr her - um, sie fuhr her-aus und soff aus al - len Pfüt-zen, zer - nagt,' zer-kratzt' das
p
gan - ze Haus, wollte nichts ihr Wü - ten nüt - zen; sie tät gar man-chen
f
mf
Äng - stesprung, bald hat - te das ar - me Tier ge-nung, als hätt' es Lieb' im
Chor
Brander
Lei - be. Als hätt' es Lieb' im Lei - be. Sie

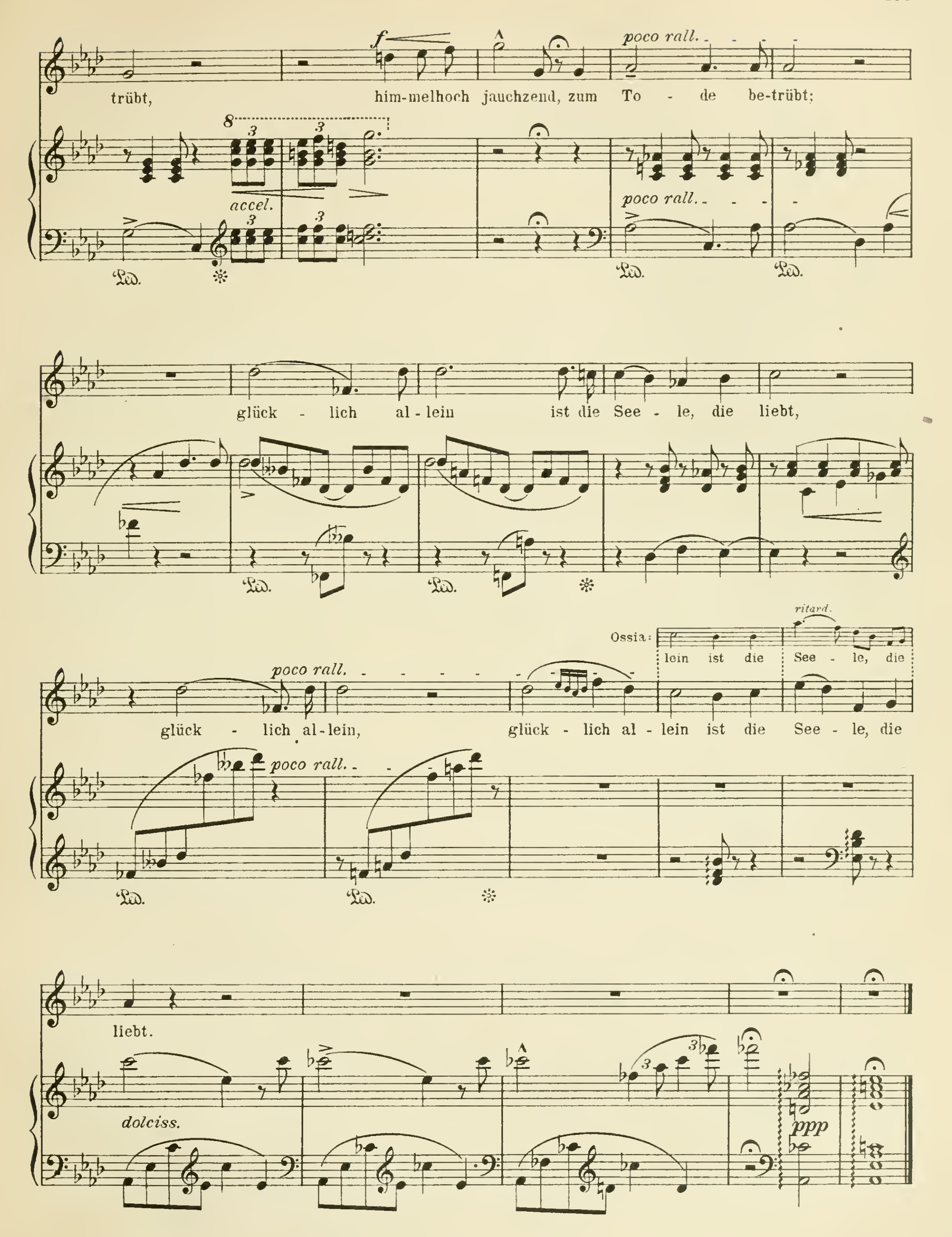

kam vor Angst am hel - len Tag der Kü-che zu-ge - lau-fen, fiel an den Herd und
zuckt' und lag und tät er - bärm - lich schnaufen. Da lach - te die Ver -
gif - te-rin noch: Ha! Sie pfeift auf dem letz - ten Loch, als hät - te sie Lieb' im
Chor
Lei - be. Als hät - te sie Lieb' im Lei - be.
f
mf
ff
f

68. Freudvoll und leidvoll

Veröffentlicht 1788

Franz Liszt 1848, (1811-86)




f
poco rall.
trübt, him-melhoch jauchzend, zum To - de be-trübt;
8
accel.
poco rall.
glück - lich al - lein ist die See - le, die liebt,
Ossia:
ritard.
lein ist die See - le, die
poco rall.
glück - lich al - lein, glück - lich al - lein ist die See - le, die
poco rall.
liebt.
dolciss.
ppp

69. Wandrers Nachtlied

1780

Franz Liszt
1848



Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Bewilligung des Verlages von C.F. Kahnt Nachfolger in Leipzig.

nur! — war - te nur,

bewegter · tre corde · ten. · cresc.

bal - de, bal - de, bal - de

f · rinforz. · espress. dim. · poco a poco rall.

ru - hest du — auch, bal - de ru - hest du

dim. · Tempo I · l. H. · espressivo · *p* · una corda · *pp*

auch, du — auch, war - te nur, war - te nur,

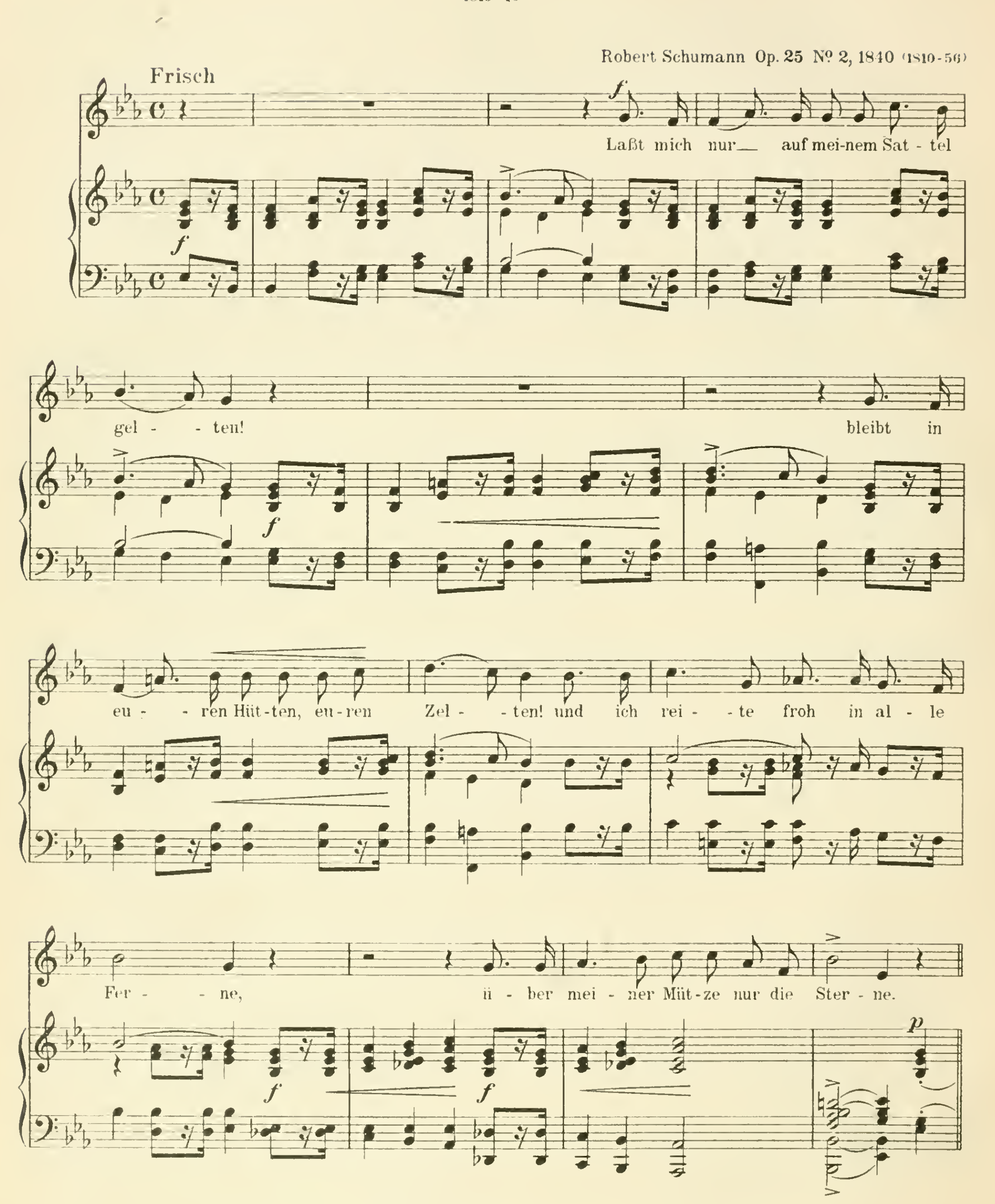
ritard. · *p* · poco a poco rall. · ma non troppo · *ppp*

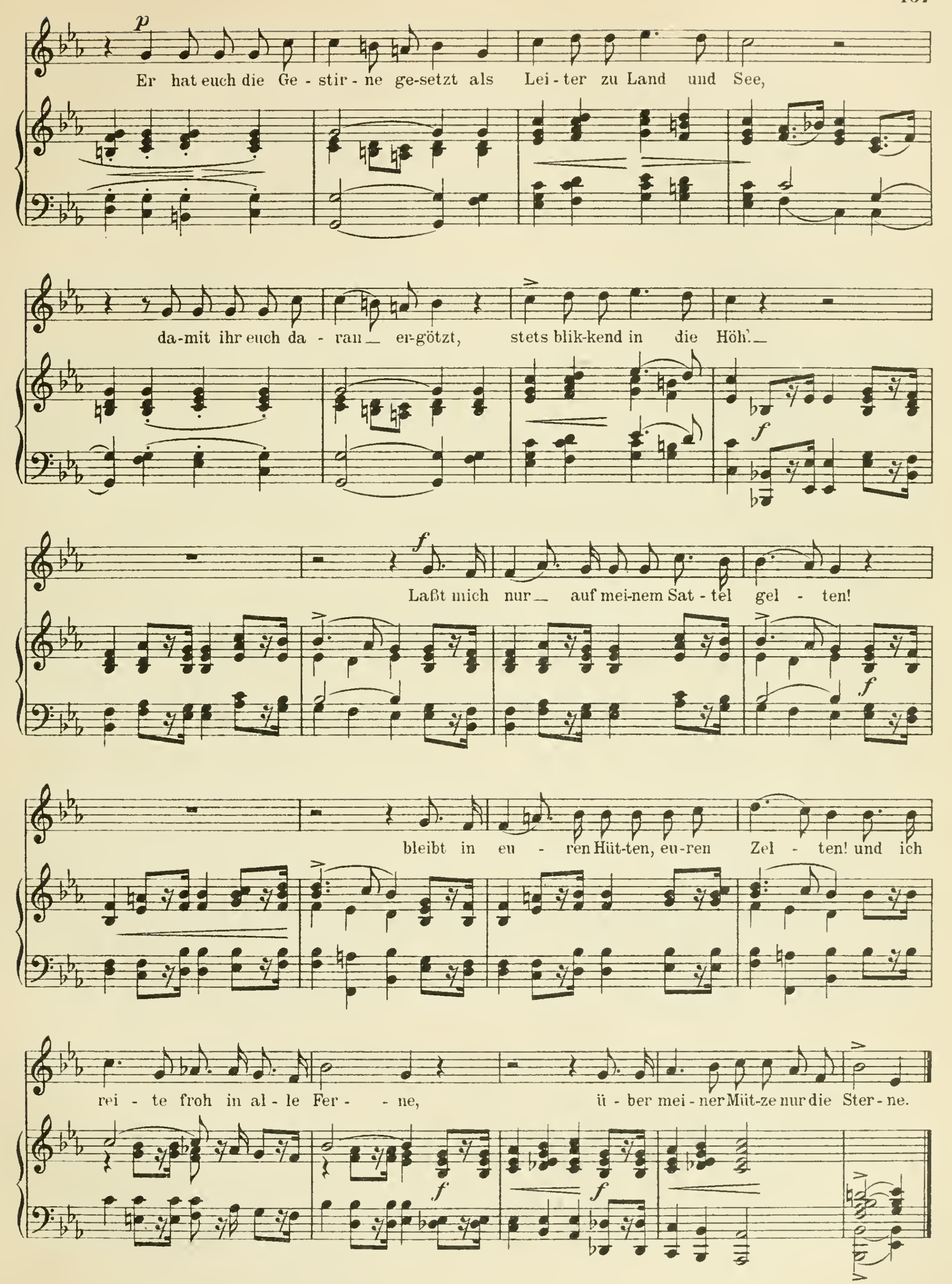
bal - de ru - hest du auch, — du auch!

riten. · *pp* · *ppp* · *pppp*

70. Freisinn

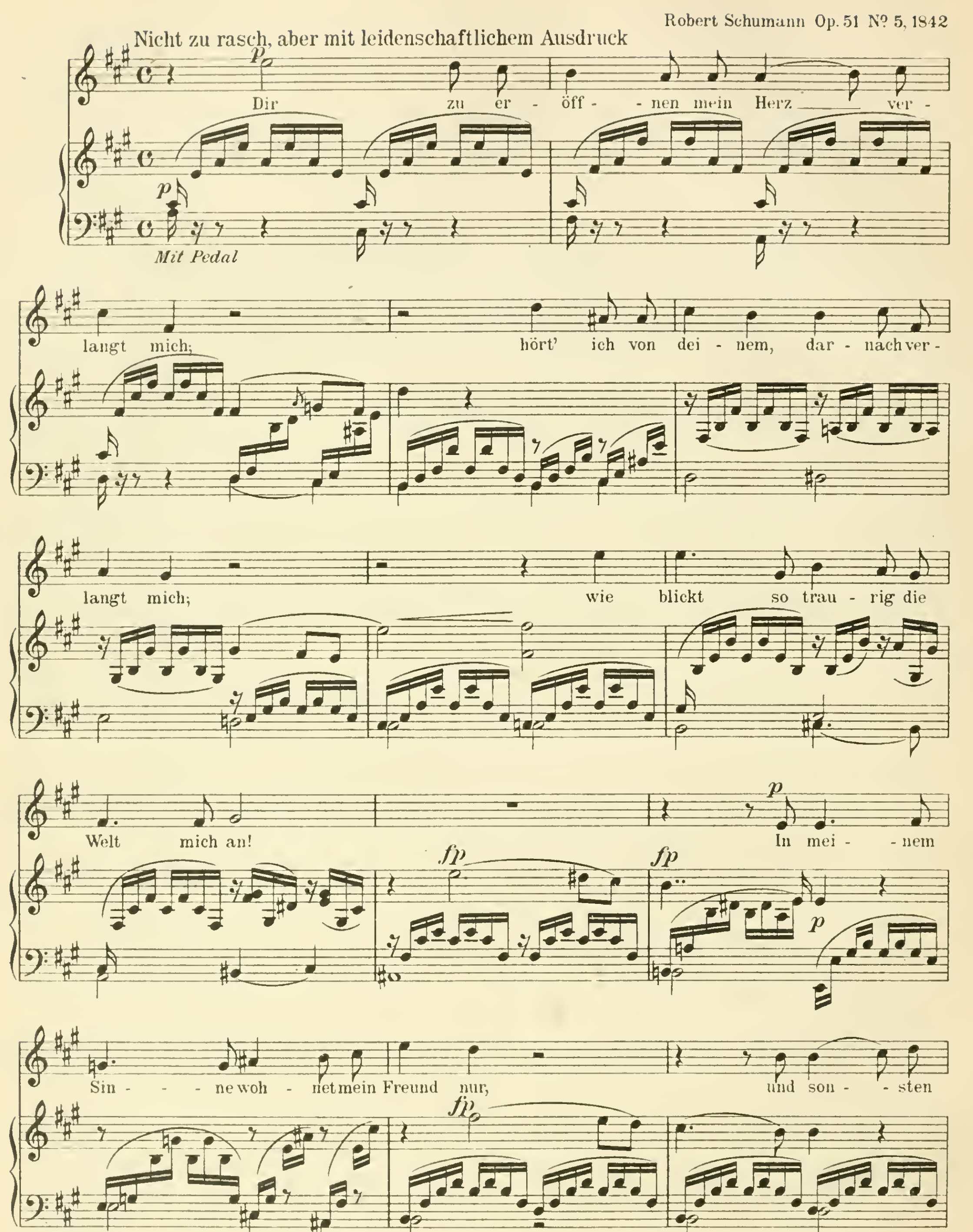
1815 - 16

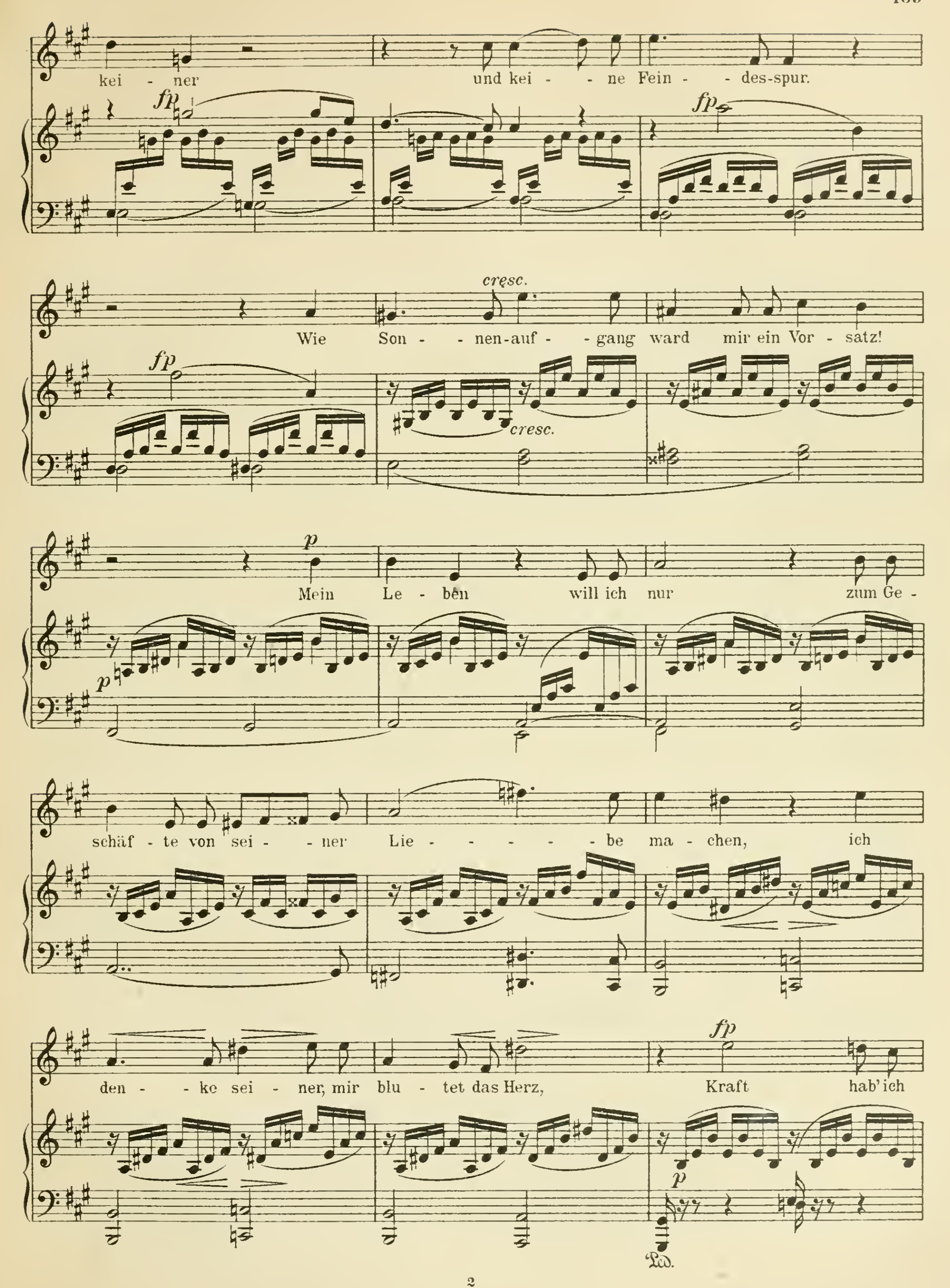


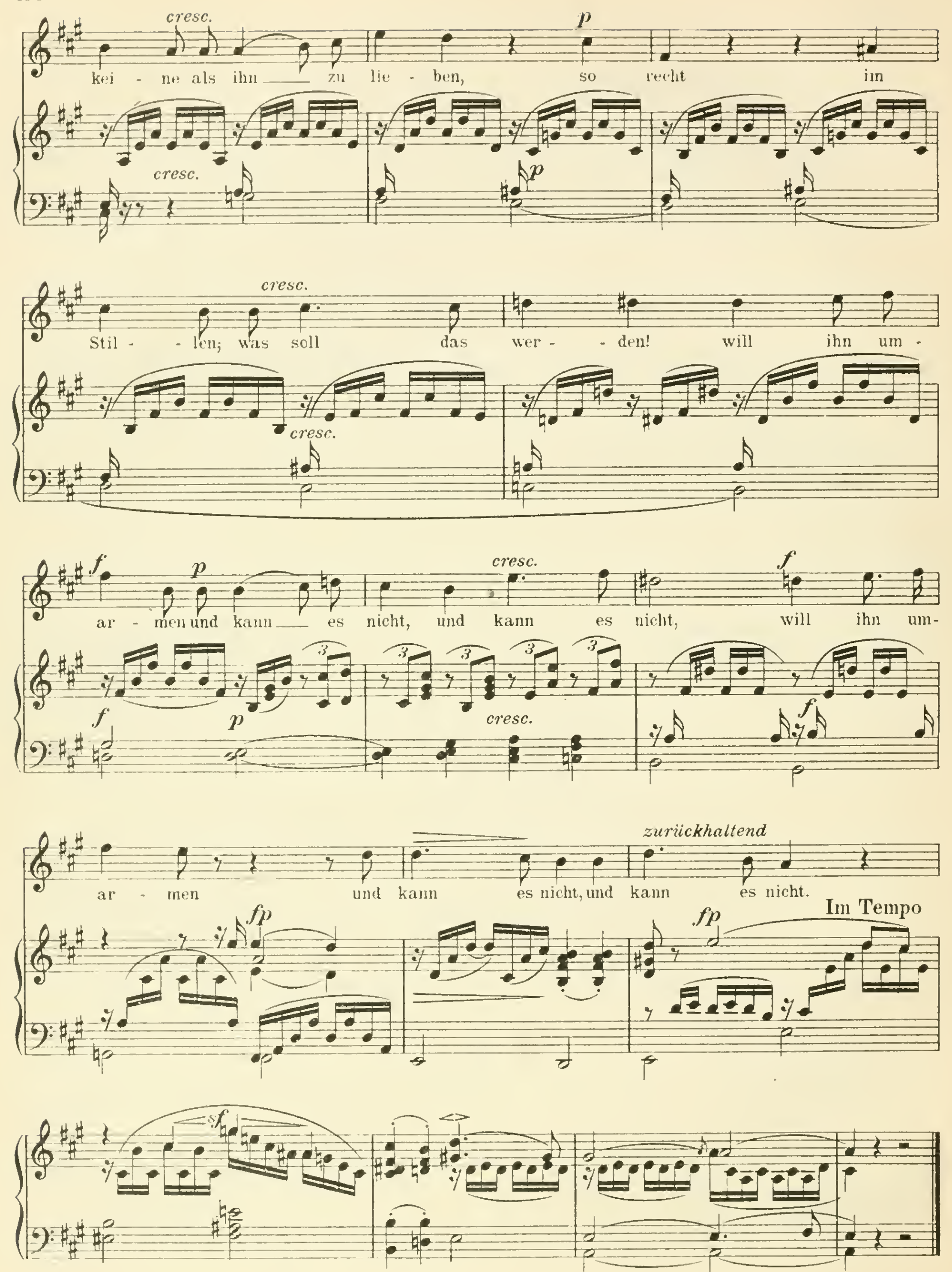

p
Er hat euch die Ge - stir - ne ge-setzt als Lei - ter zu Land und See,
da-mit ihr euch da - ran er-götzt, stets blik-kend in die Höh!
f
f
Laßt mich nur auf mei-nem Sat - tel gel - ten!
f
bleibt in eu - ren Hüt-ten, eu-ren Zel - ten! und ich
rei - te froh in al - le Fer - ne, ü - ber mei - ner Müt-ze nur die Ster - ne.
f
f

71. Liebeslied

1816



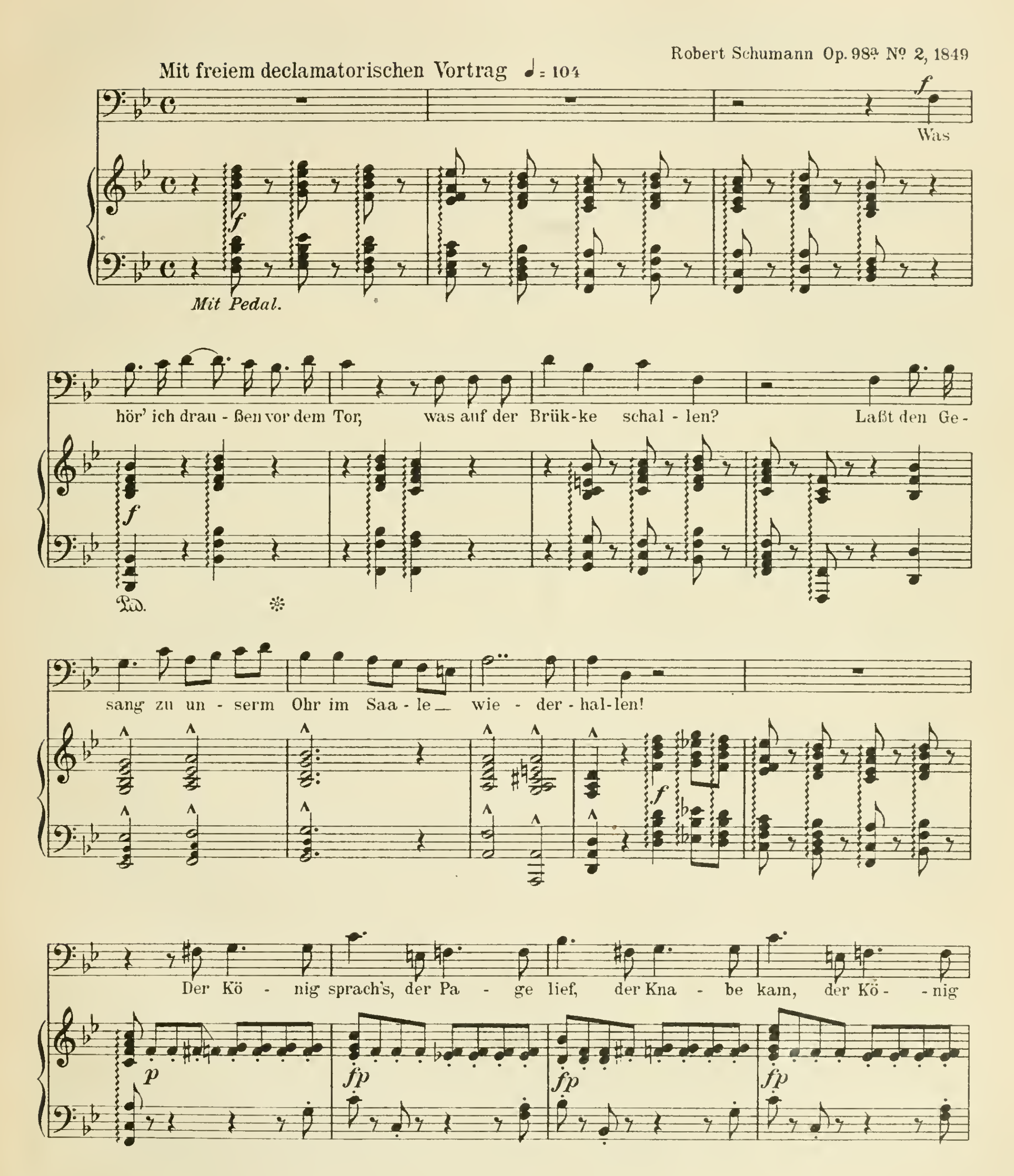

kei - ner und kei - ne Fein - des-spur.
fp
fp
Wie Son - nen-auf - gang ward mir ein Vor - satz!
cresc.
fp
cresc.
p
Mein Le - ben will ich nur zum Ge -
p
schäf - te von sei - ner Lie - be ma - chen, ich
den - ke sei - ner, mir blu - tet das Herz, Kraft hab' ich
fp
p
Ped.


cresc.
p
kei - ne als ihn zu lie - ben, so recht im
cresc.
p
cresc.
Stil - len; was soll das wer - den! will ihn um -
cresc.
f
p
cresc.
f
ar - men und kann es nicht, und kann es nicht, will ihn um-
f
p
cresc.
f
zurückhaltend
ar - men und kann es nicht, und kann es nicht.
fp
fp
Im Tempo
sf

72. Ballade des Harfners

um 1783

Robert Schumann Op. 98ª Nº 2, 1849





p
rief: Bring ihn her - ein, den Al - ten. Ge - grü - ßet
seid ihr ho - hen Herrn, gegrüßt ihr schö - nen Da - men! Welch rei - cher Him - mel!
Stern bei Stern! Wer ken-net ih-re Na-men? Im Saal voll
Pracht und Herr - lich-keit, schließt, Au-gen, euch, hier ist nicht Zeit, sich stau - - - -
- nend zu er - göt - zen. Der
cresc.

cresc.

Sän - ger drückt' die Au - gen ein, und schlug die

p *cresc.*

f

vol - - - - - - len Tö - - - - ne;

f *ff*

der Rit - - ter schau - - te mu - tig drein,

p *ff* *sf* *sf*

und in den Schoß die Schö - ne. Der

p

Kö - - nig, dem das Lied ge - fiel, ließ ihm zum Loh - ne für sein

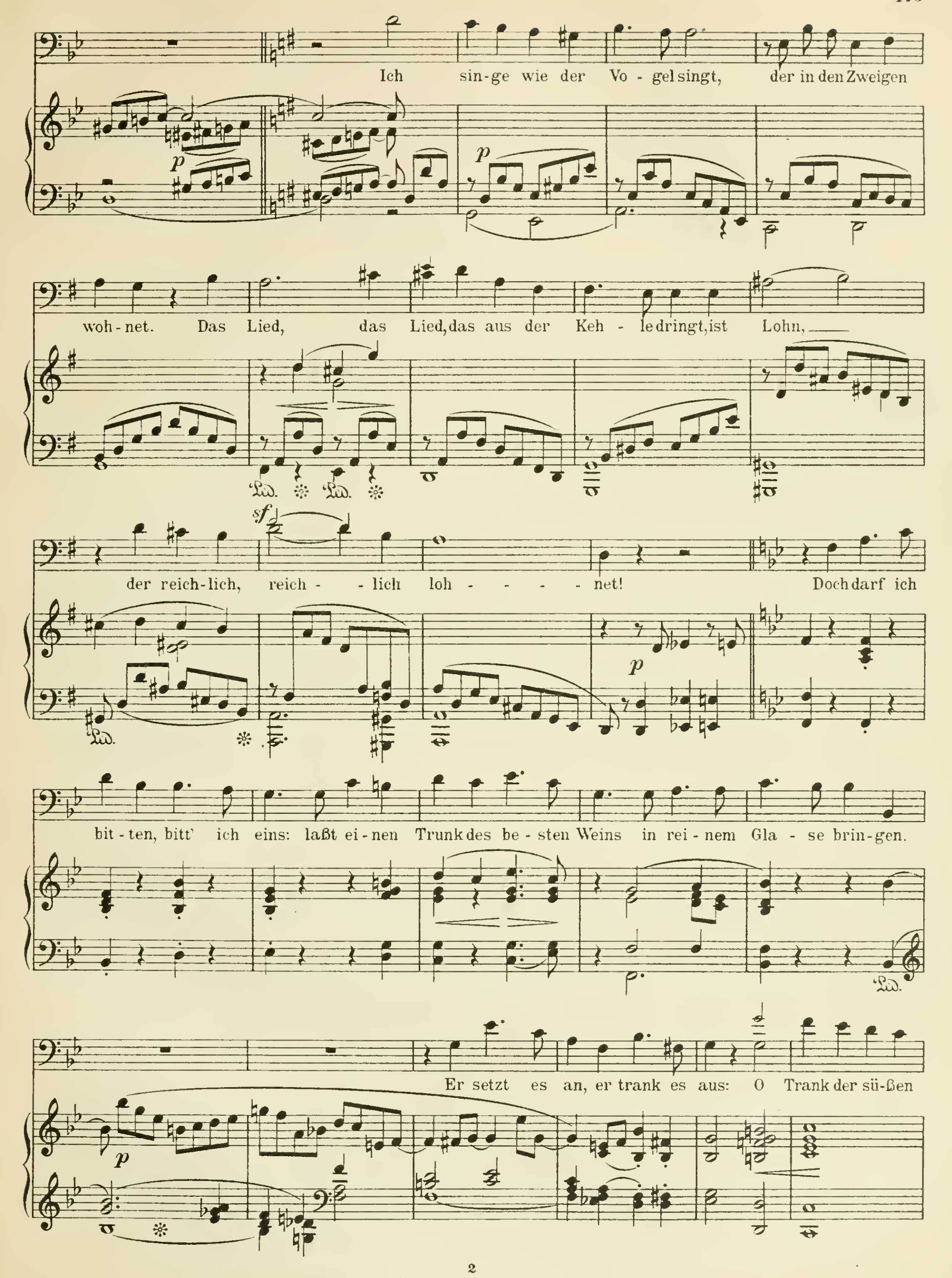
fp *fp*

Spiel ei-ne gold' - - - ne Ket - te ho - len.

Die gold' - ne Ket - te gib mir nicht, die Ket - - te gib den Rit-tern, vor de - ren küh - nem An - ge-sicht der Fein - de

Lan - - - zen split-tern; gib sie dem Kanz - ler, den du hast, und laß ihn

noch die gold' - ne Last zu sei-nen an - dern La - sten tra - gen.


Ich sin-ge wie der Vo - gel singt, der in den Zweigen
woh-net. Das Lied, das Lied, das aus der Keh - le dringt, ist Lohn,
der reich-lich, reich - - lich loh - - - - - net!
Doch darf ich
bit - ten, bitt' ich eins: laßt ei-nen Trunk des be - sten Weins in rei - nem Gla - se brin-gen.
Er setzt es an, er trank es aus: O Trank der sü-ßen
p
sf

La - be! O drei - mal hoch be-glücktes Haus, wo das ___ ist klei - ne

Ga - be! Er - geht's euch wohl, so denkt an

mich und dan - ket Gott so warm, als ich ___ für die - sen Trunk ___

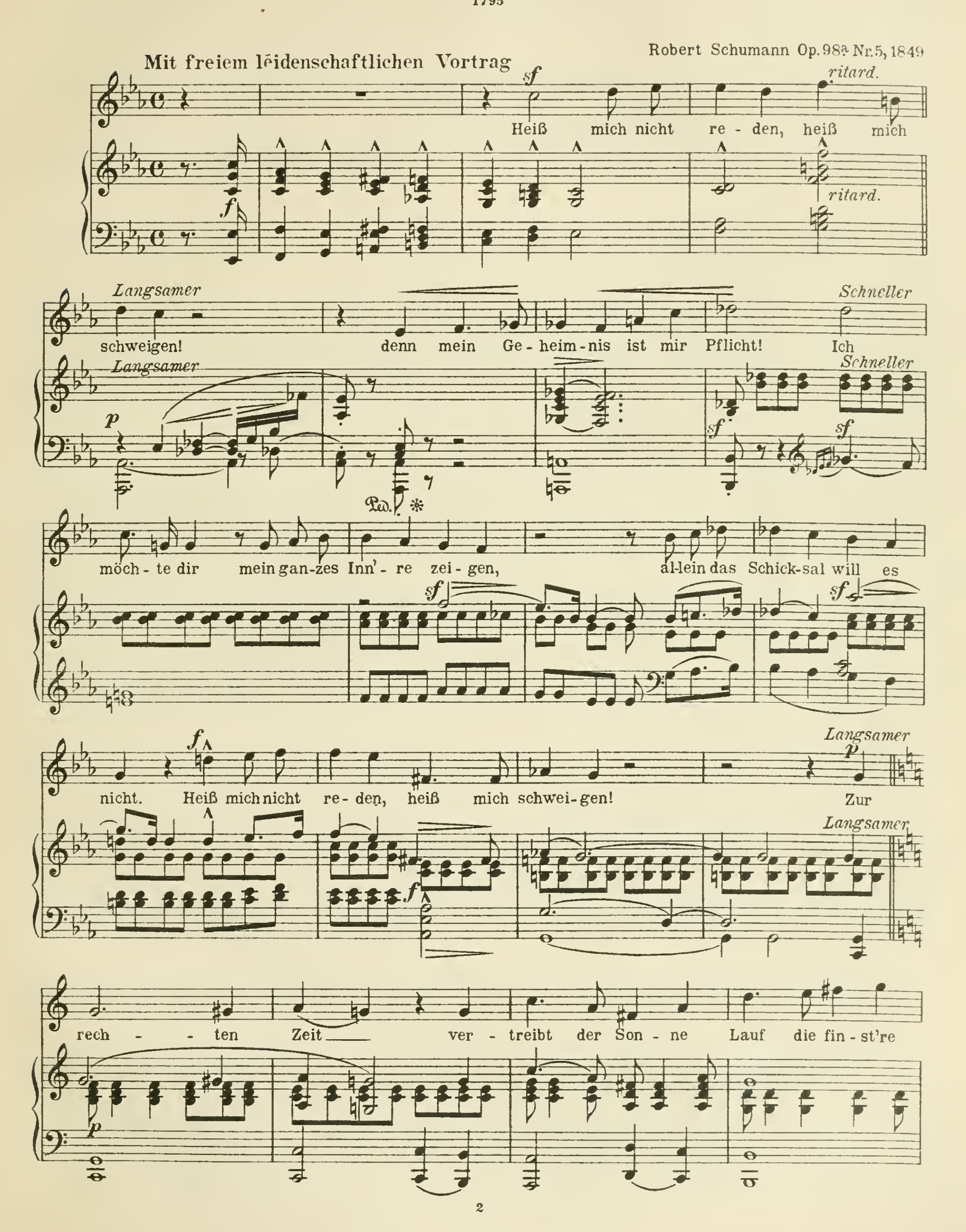
euch dan - ke.

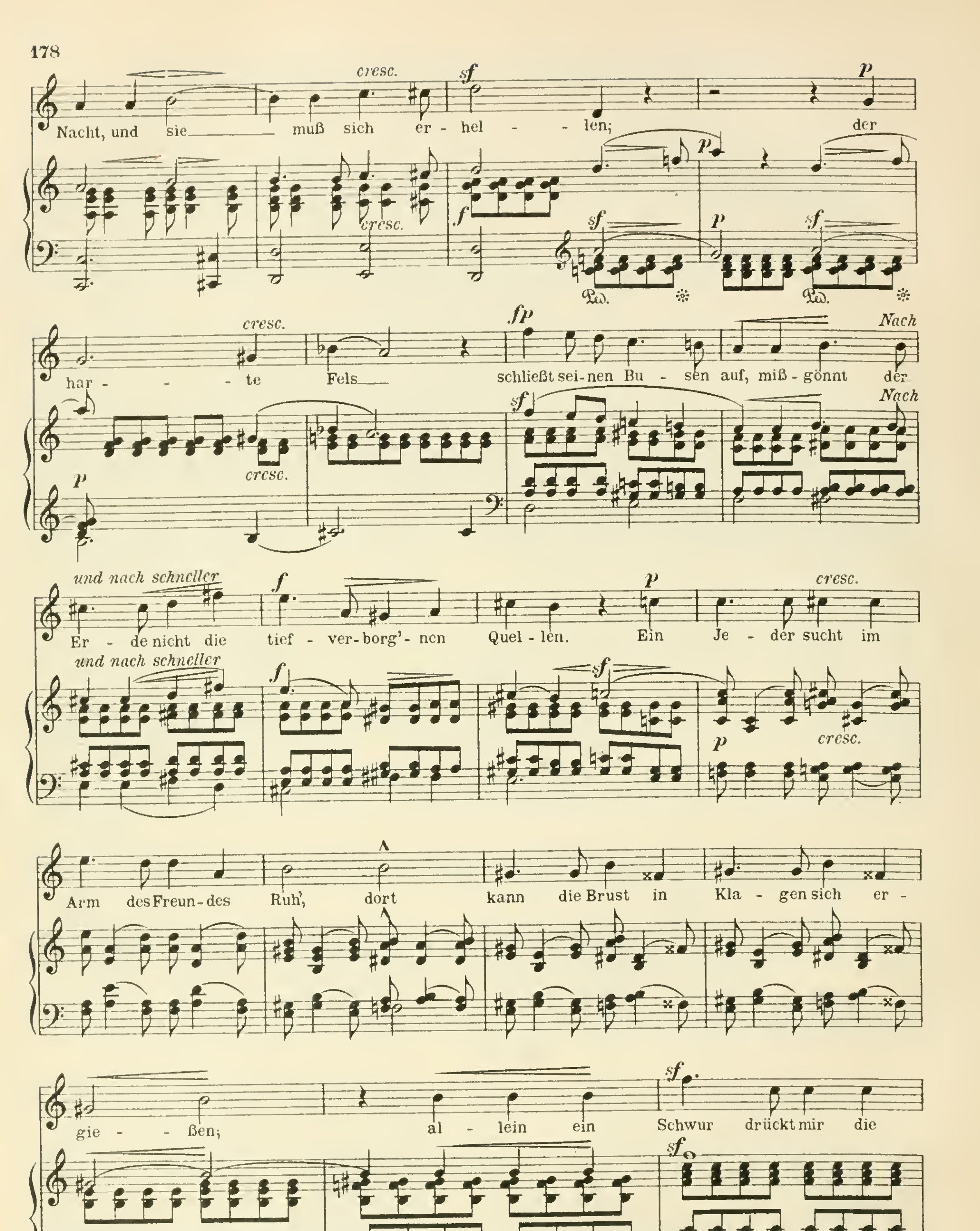
cresc.

73. Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen

1795

Robert Schumann Op. 98a Nr. 5, 1849




cresc.
sf
p
Nacht, und sie muß sich er - hel - - len; der
cresc.
f
sf
p
sf
Ped.
Ped.
cresc.
fp
Nach
har - - - te Fels schließt sei-nen Bu - sen auf, miß-gönnt der
sf
Nach
p
cresc.
und nach schneller
f
p
cresc.
Er - de nicht die tief - ver-borg'-nen Quel - len. Ein Je - der sucht im
und nach schneller
f
sf
p
cresc.
Arm des Freun-des Ruh', dort kann die Brust in Kla - gen sich er -
gie - - ßen; al - lein ein Schwur drückt mir die
sf
sf
sf
Ped.

dimin.

Lip - - pen zu, und nur ein Gott ver-

mag sie auf - zu - schlie - ßen,

p

nur ein Gott!

Adagio

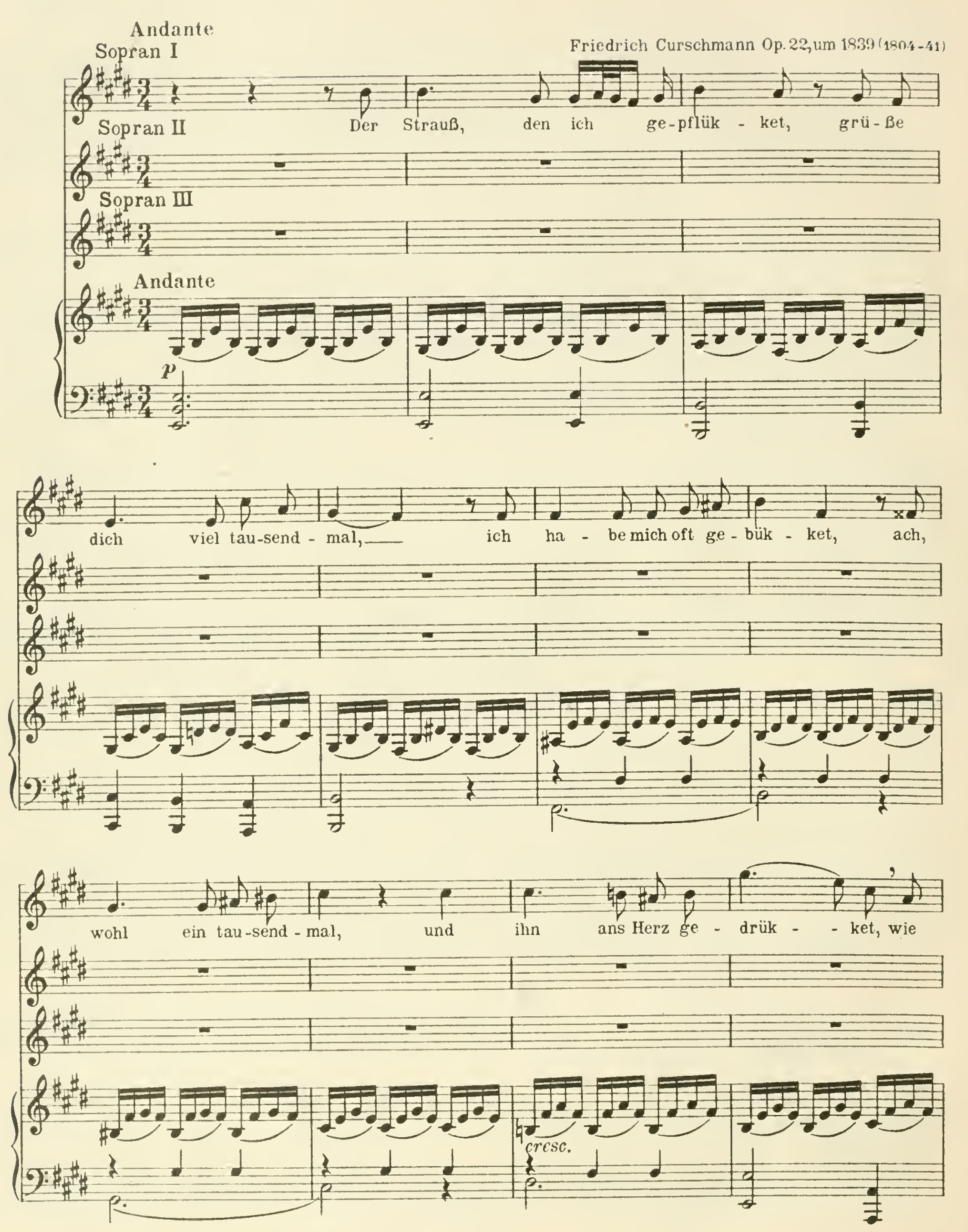
Heiß' mich nicht re - den, heiß' mich schwei - gen, ein Schwur drückt mir die

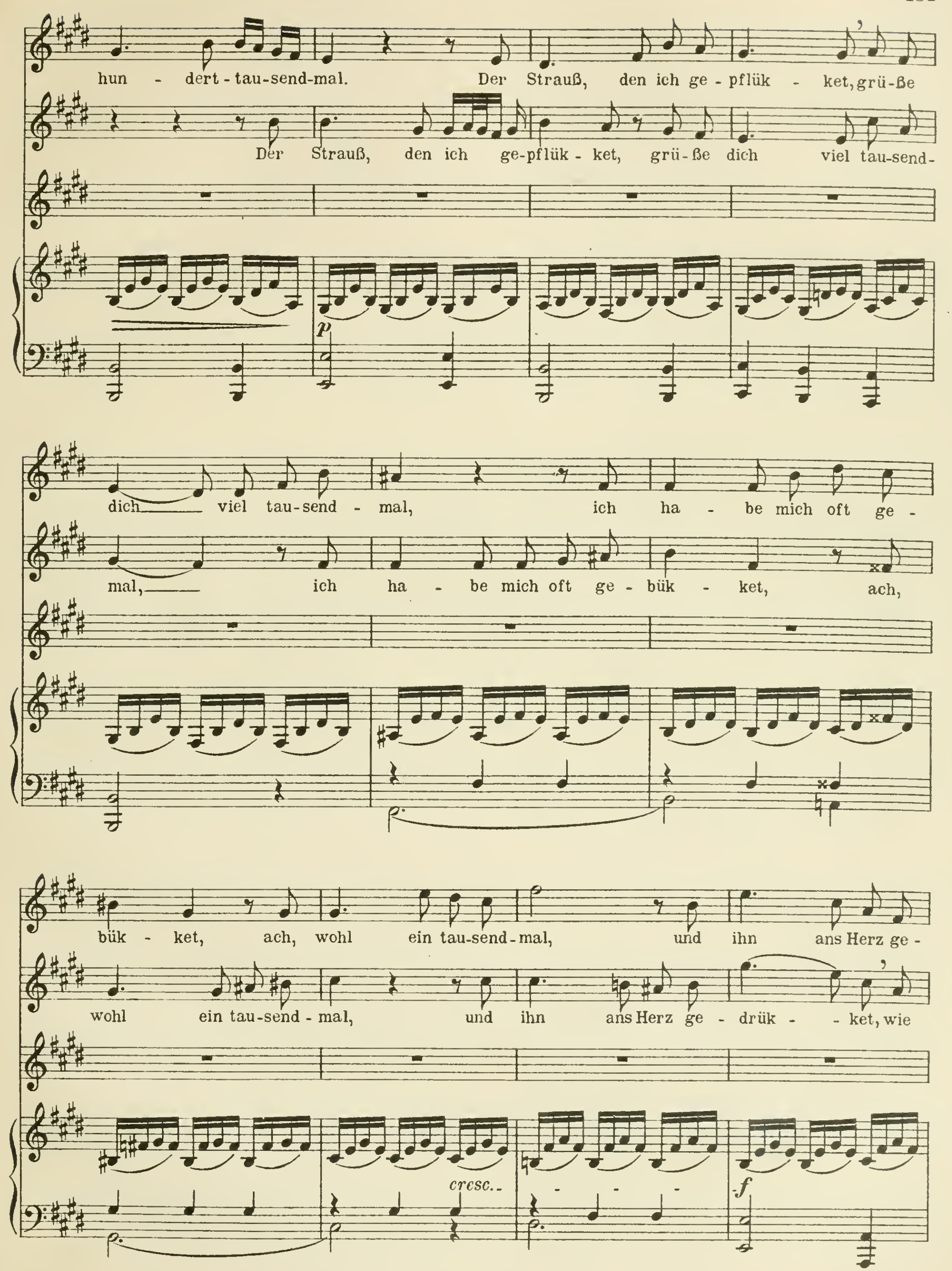
ritard.

Lip - pen zu, und nur ein Gott ver - mag sie auf - zu - schlie - ßen!

74. Blumengruß

1810





hun - dert - tau-send-mal. Der Strauß, den ich ge - pflük - ket, grü-ße
Der Strauß, den ich ge-pflük - ket, grü - ße dich viel tau-send-
p
dich viel tau-send - mal, ich ha - be mich oft ge -
mal, ich ha - be mich oft ge - bük - ket, ach,
bük - ket, ach, wohl ein tau-send - mal, und ihn ans Herz ge -
wohl ein tau-send - mal, und ihn ans Herz ge - drük - ket, wie
cresc.
f

drük - - ket wie hun - - dert - tau - send - mal. Der

hun - - dert - tau - send - mal. Der Strauß, den ich ge -

Der Strauß, den ich ge - pflük - ket, grü - ße

p

Strauß, den ich ge - pflük - ket, grü - ße dich viel tau - send -

pflük - - ket, grü - ße dich viel tau - send - mal, ich

dich viel tau - send - mal, ich ha - be mich oft ge -

mal, ich ha - be mich oft ge - bük - - ket, ach,

ha - be mich oft ge - bük - ket, ach, wohl ein tau - send -

bük - ket, ach, wohl ein tau - send - mal, und

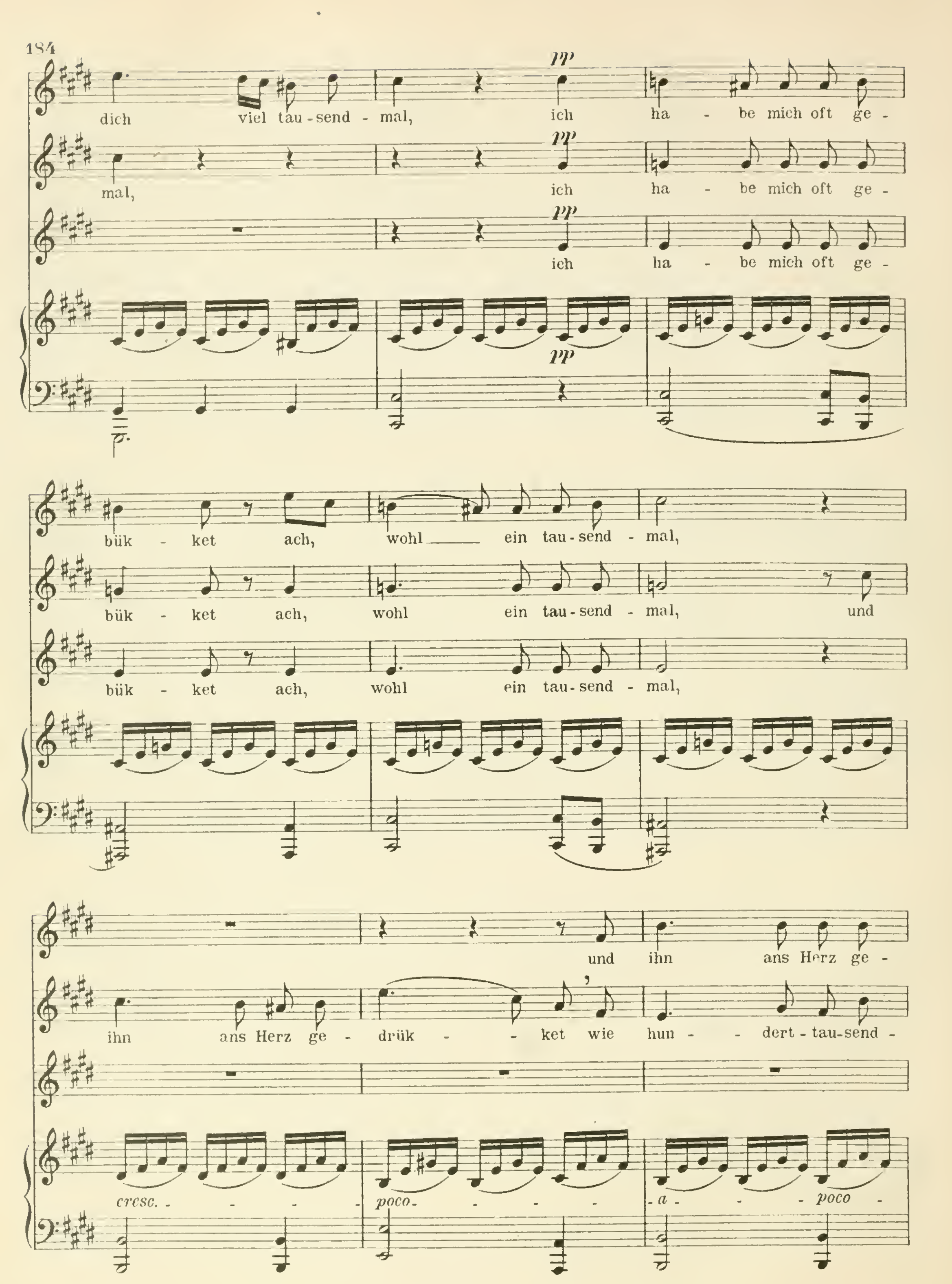
wohl ein tau-send - mal, ach wohl ein tau-send -
mal, und ihn ans Herz ge - drük- - ket wie
ihn ans Herz ge - drük - - ket wie hun - - dert - tau-send -

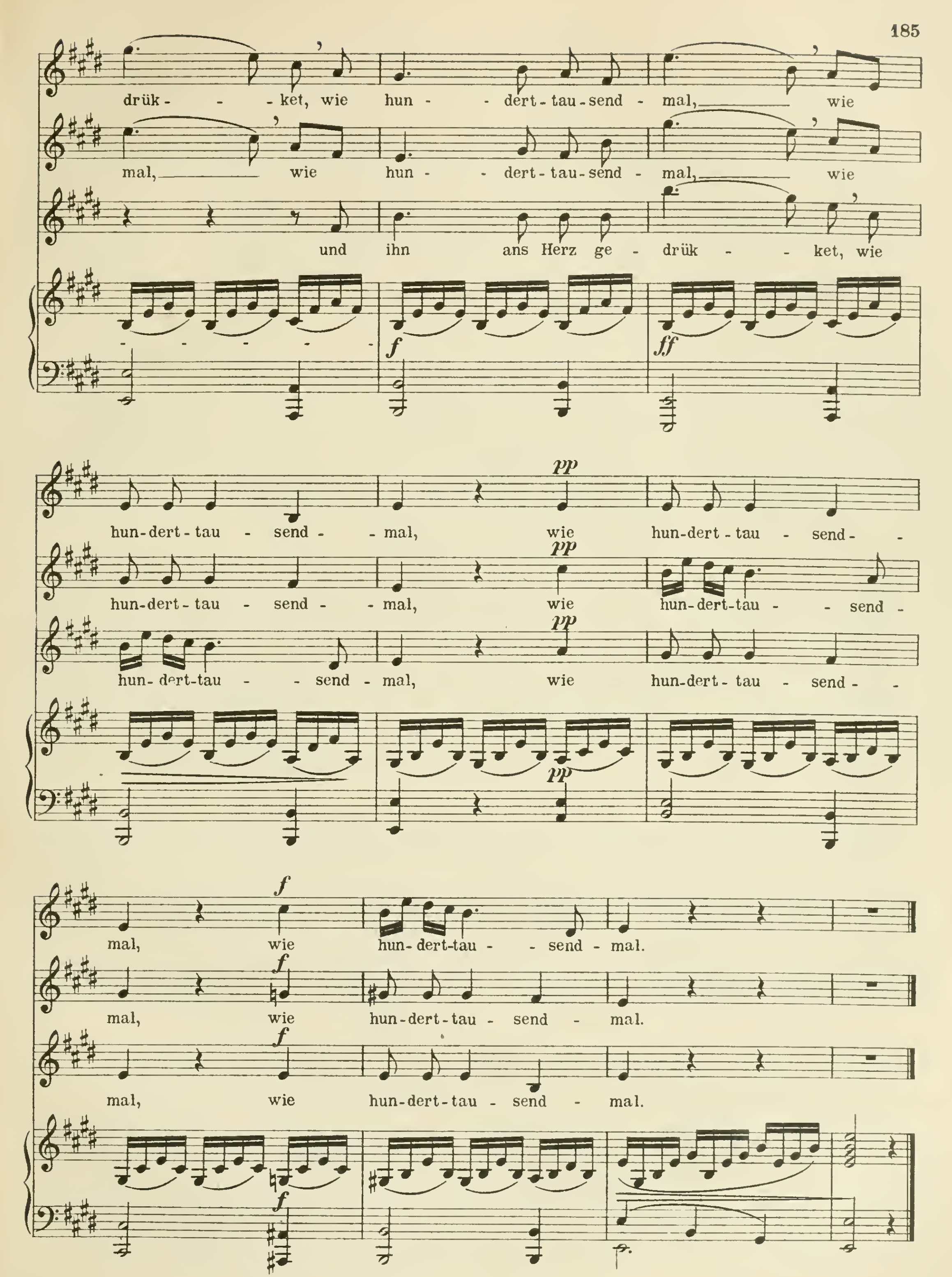
cresc.
f

mal. Der Strauß, den ich ge -
hun - - dert-tau-send - mal. Der Strauß, den ich ge -
mal. Der Strauß, den ich ge -

p

pflük - ket, grü - ße
pflük - ket, grü - ße dich viel tau-send -
pflük - ket, grü - ße dich viel tau-send - mal,


pp
dich viel tau - send - mal, ich ha - be mich oft ge -
mal, ich ha - be mich oft ge -
ich ha - be mich oft ge -
bük - ket ach, wohl ein tau - send - mal,
bük - ket ach, wohl ein tau - send - mal, und
bük - ket ach, wohl ein tau - send - mal,
und ihn ans Herz ge -
ihn ans Herz ge - drük - ket wie hun - dert - tau - send -
cresc.
poco
a
poco

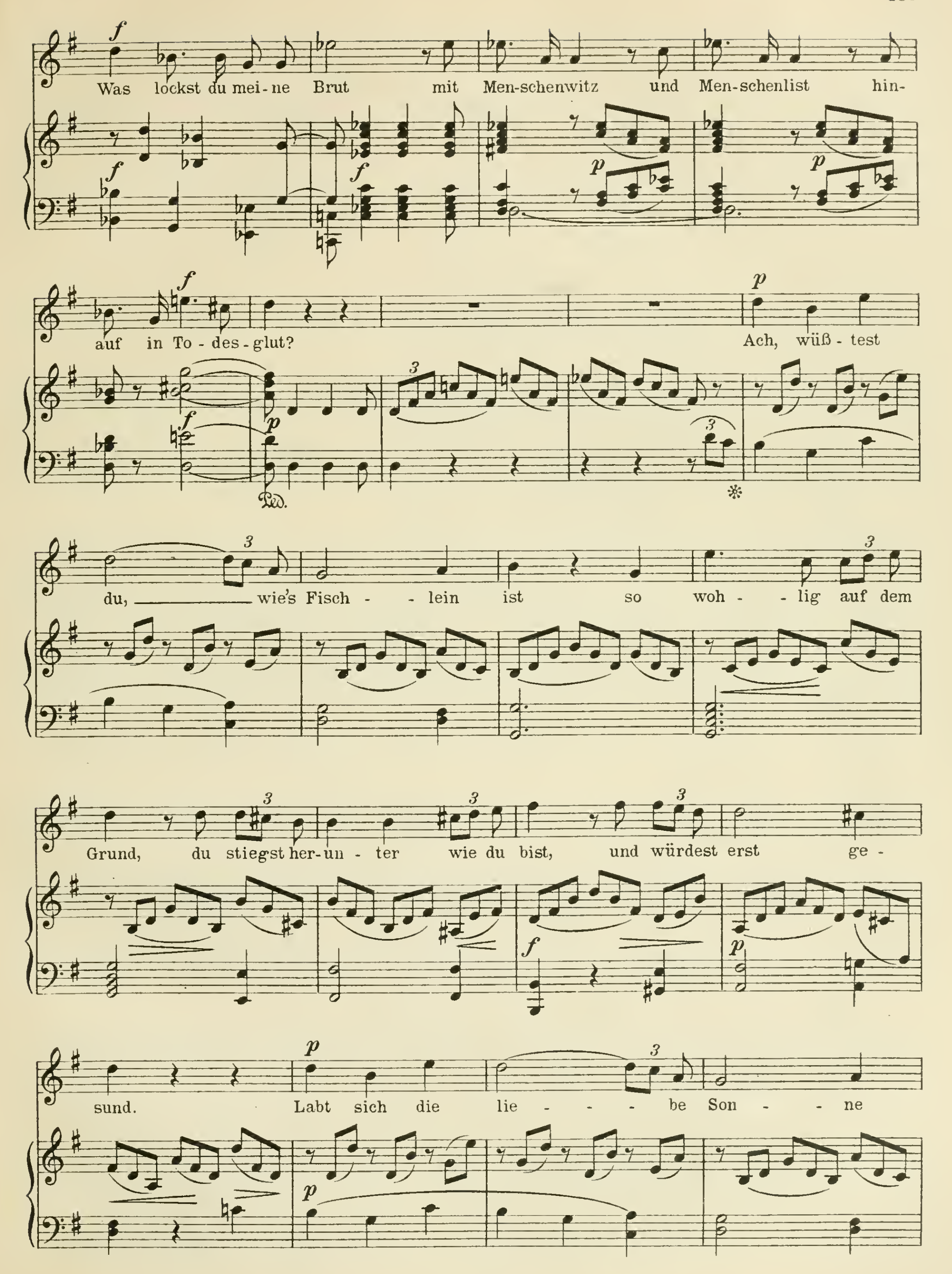

drük - - ket, wie hun - - dert - tau - send - mal, wie
mal, wie hun - - dert - tau - send - mal, wie
und ihn ans Herz ge - drük - - ket, wie
f
ff
pp
hun - dert - tau - send - - mal, wie hun - dert - tau - send -
hun - dert - tau - send - - mal, wie hun - dert - tau - - send -
hun - dert - tau - - send - mal, wie hun - dert - tau - send -
pp
f
mal, wie hun - dert - tau - - send - mal.
mal, wie hun - dert - tau - send - mal.
mal, wie hun - dert - tau - send - mal.

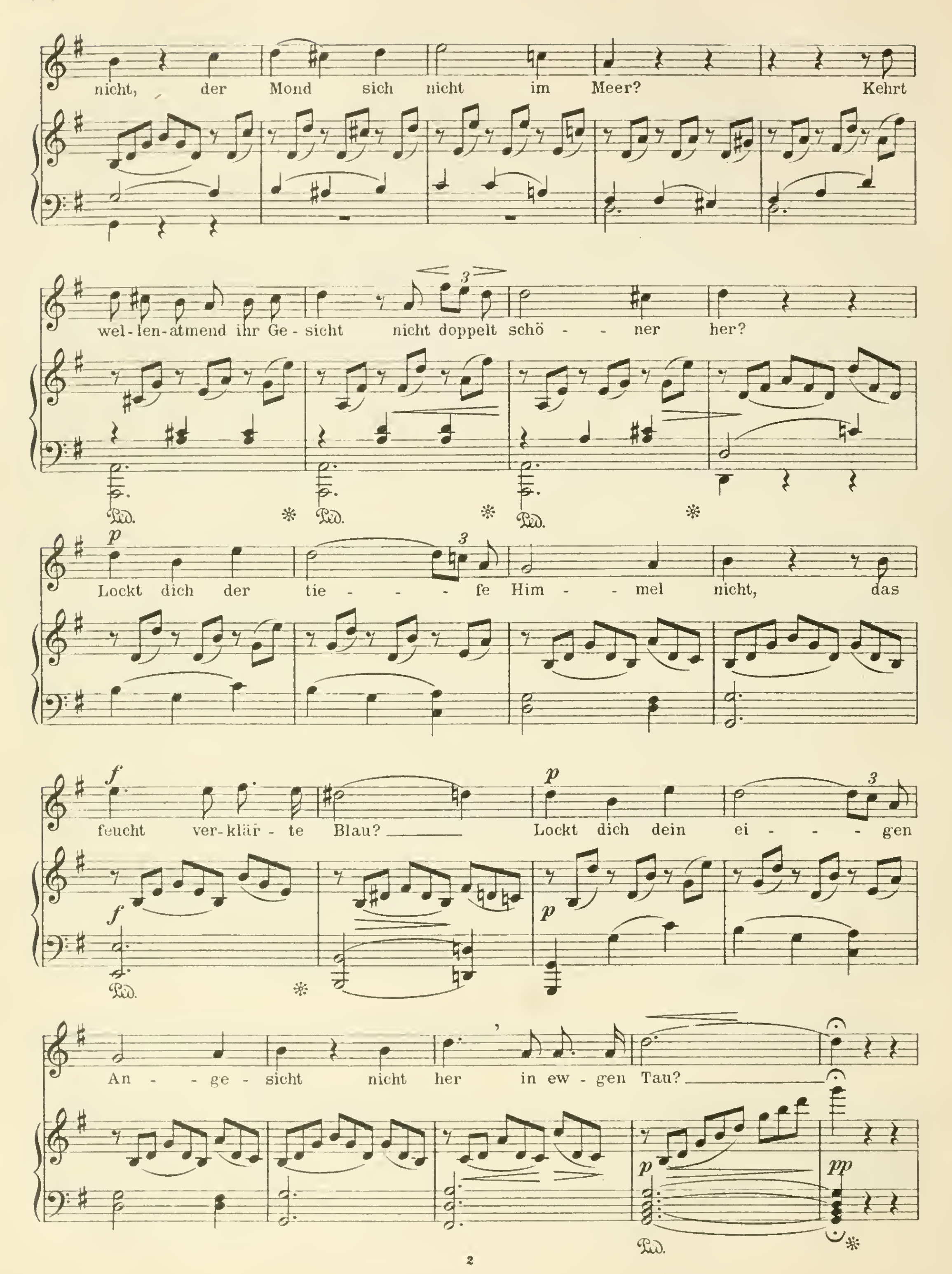
75. Der Fischer

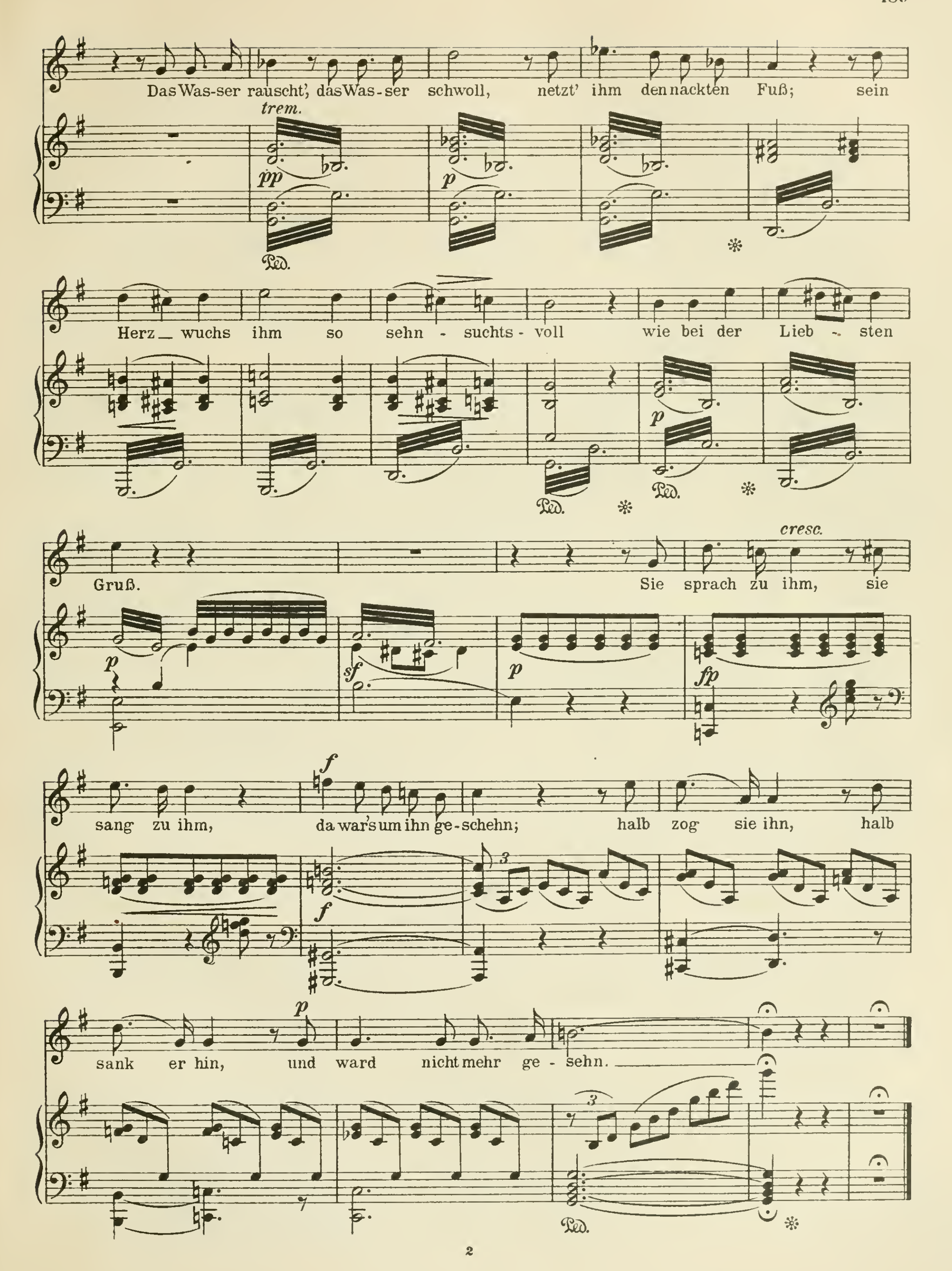
1778-79

Friedrich Curschmann Op. 4 № 3, um 1831




Was lockst du mei-ne Brut mit Men-schenwitz und Men-schenlist hin-
auf in To-des-glut? Ach, wüß-test
du, wie's Fisch - lein ist so woh - lig auf dem
Grund, du stiegst her-un - ter wie du bist, und würdest erst ge -
sund. Labt sich die lie - - - be Son - - ne


nicht, der Mond sich nicht im Meer? Kehrt
wel-len-atmend ihr Ge-sicht nicht doppelt schö - - ner her?
Lockt dich der tie - - - fe Him - - mel nicht, das
feucht ver-klär-te Blau? Lockt dich dein ei - - - gen
An - - ge - sicht nicht her in ew-gen Tau?

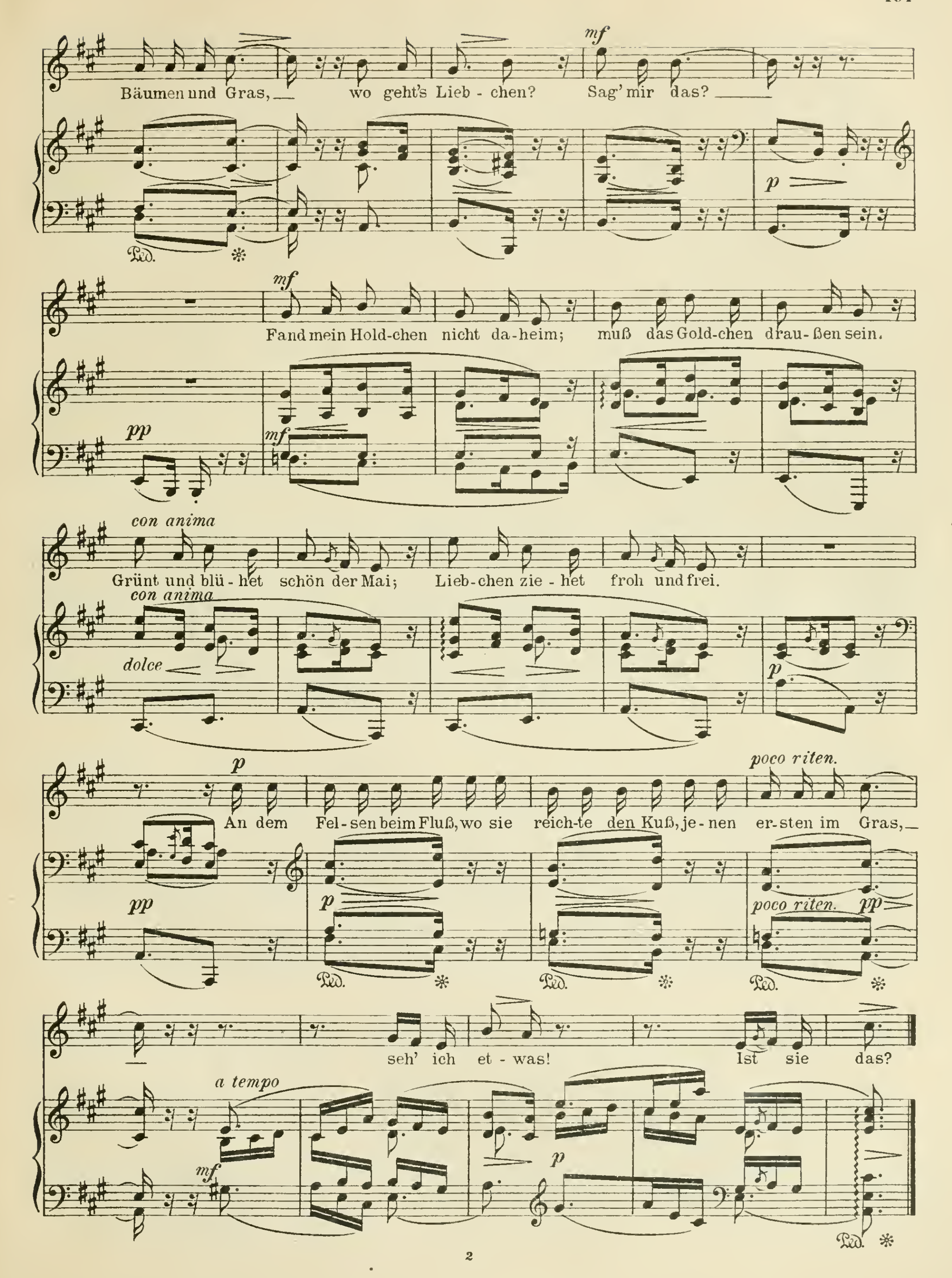


Das Was-ser rauscht', das Was-ser schwoll, netzt' ihm den nackten Fuß; sein
Herz wuchs ihm so sehn - suchts - voll wie bei der Lieb - sten
Gruß. Sie sprach zu ihm, sie
sang zu ihm, da war's um ihn ge-schehn; halb zog sie ihn, halb
sank er hin, und ward nicht mehr ge - sehn.
trem.
pp
p
p
cresc.
sf
fp
f

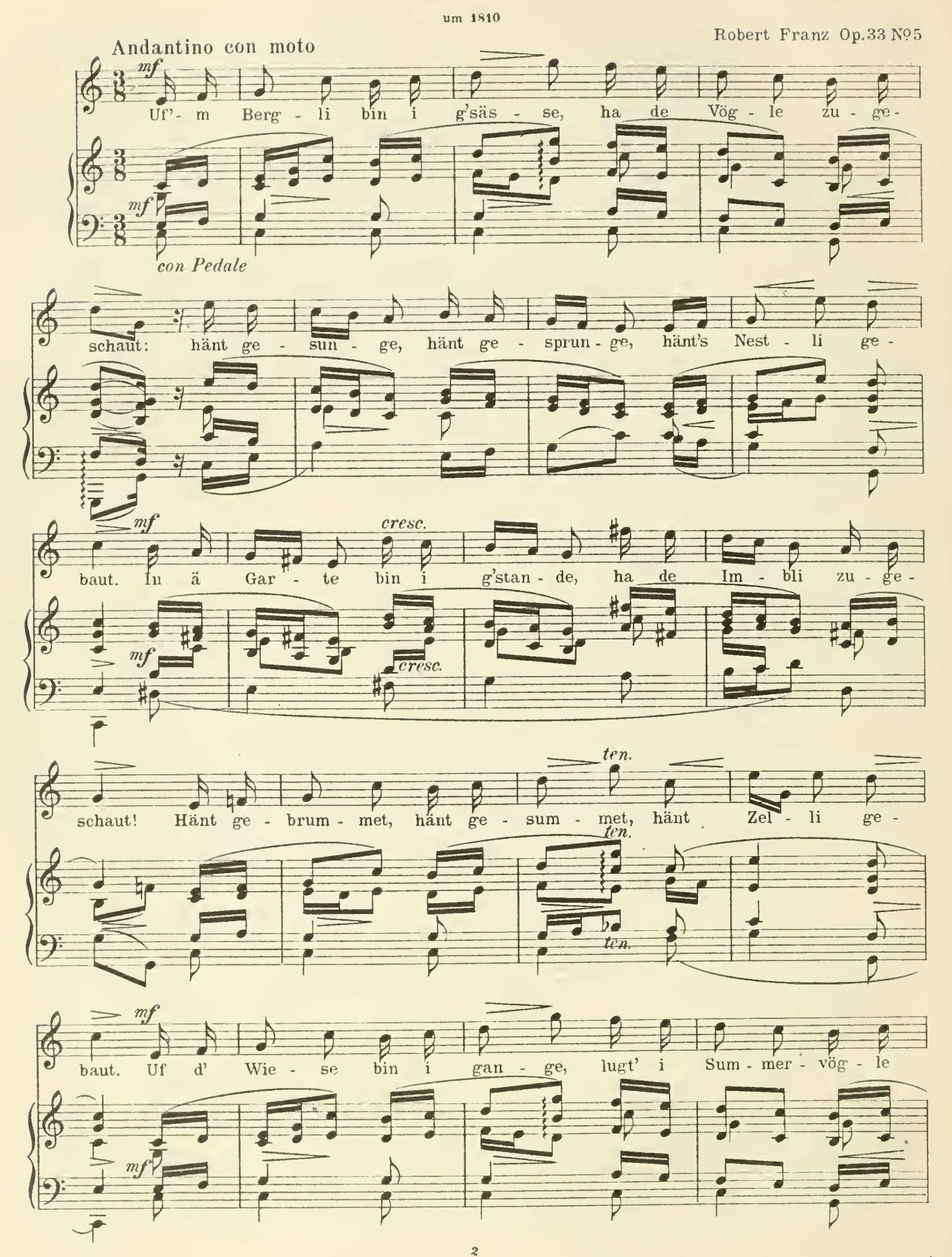
76. Gleich und Gleich

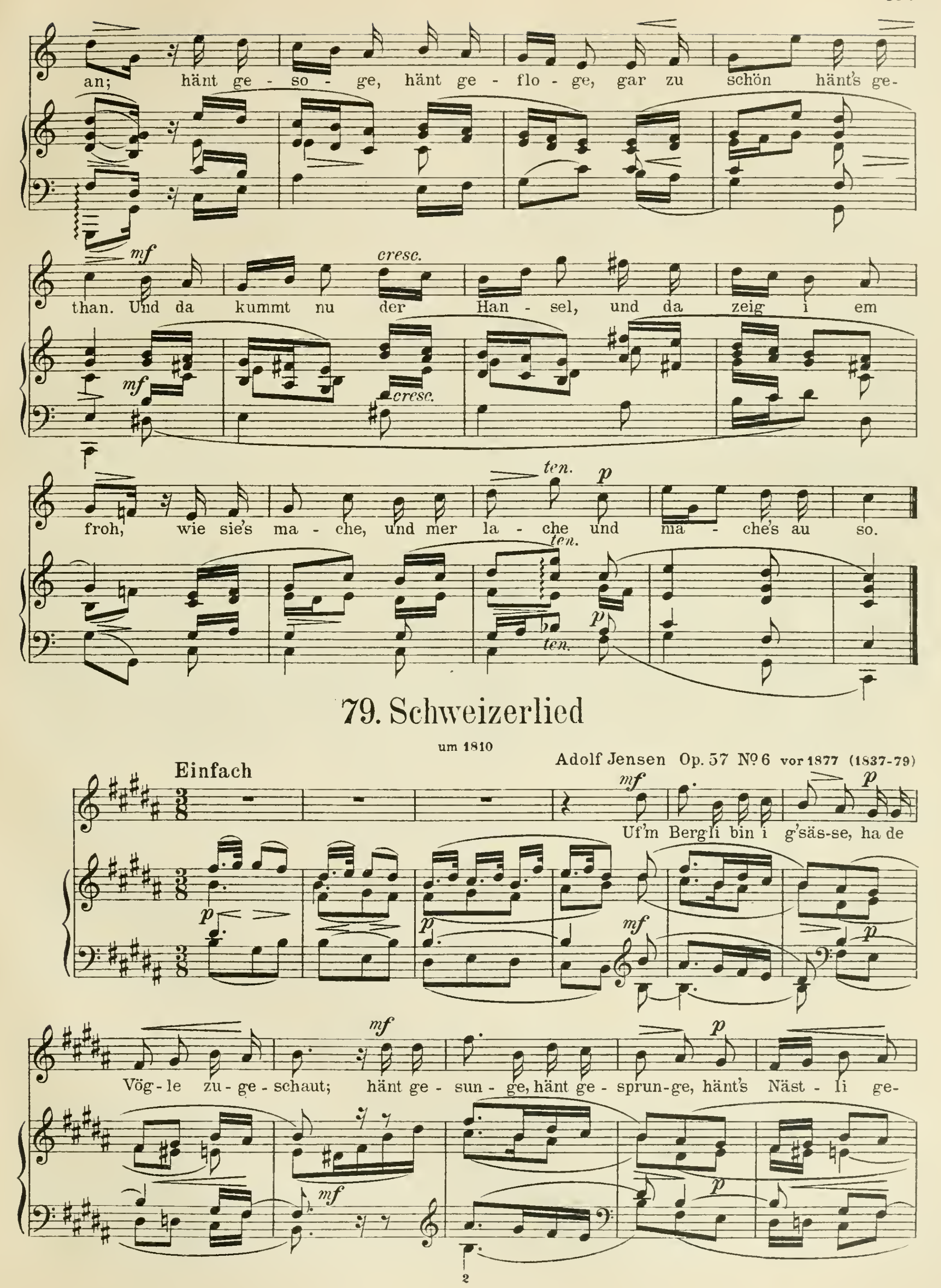


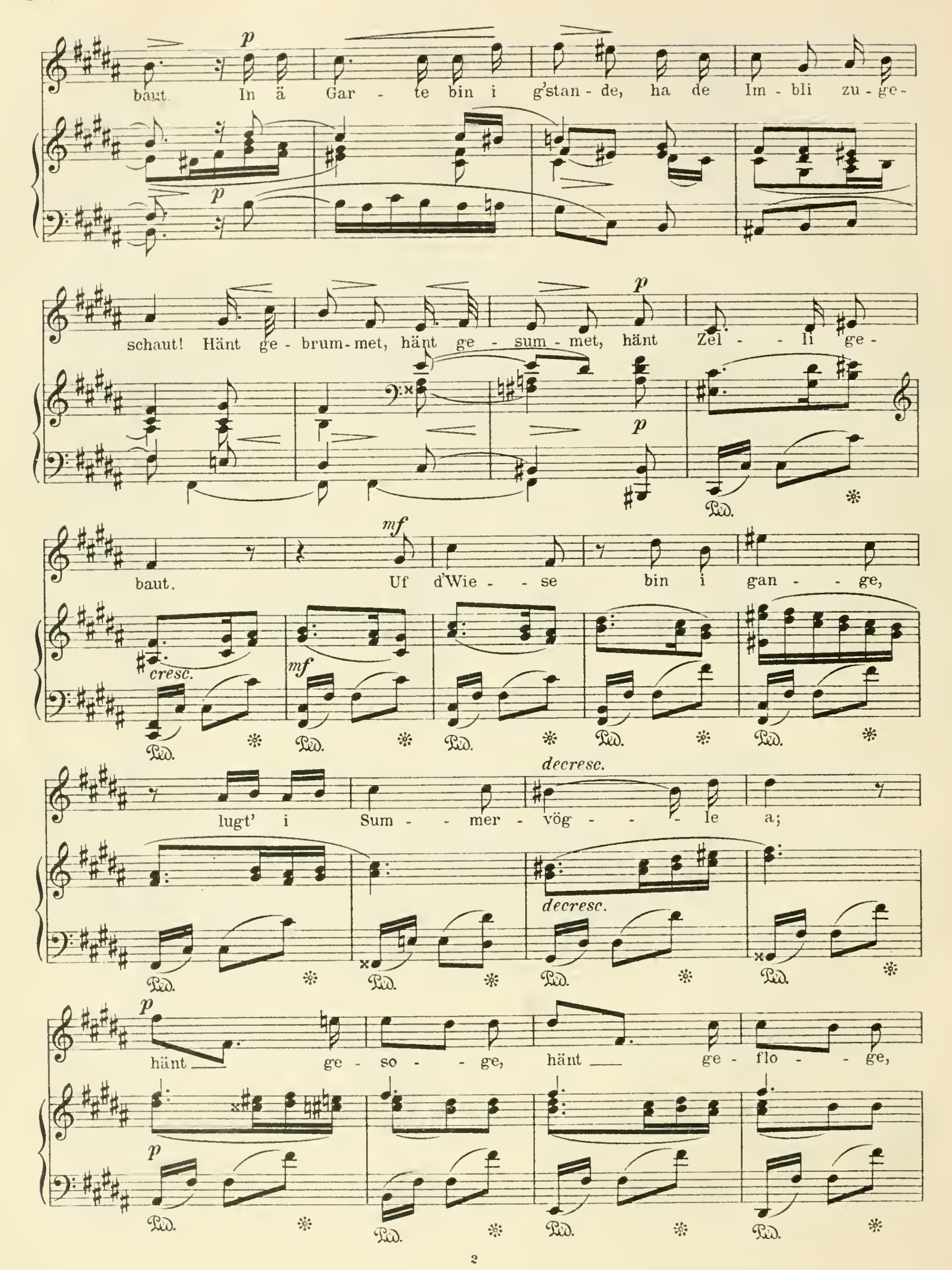
*) Die Sechzehnteile sind nicht nach ihrer rhythmischen Gleichheit, sondern frei nach den Wortaccenten auszuführen.
(Anmerkung des Komponisten)

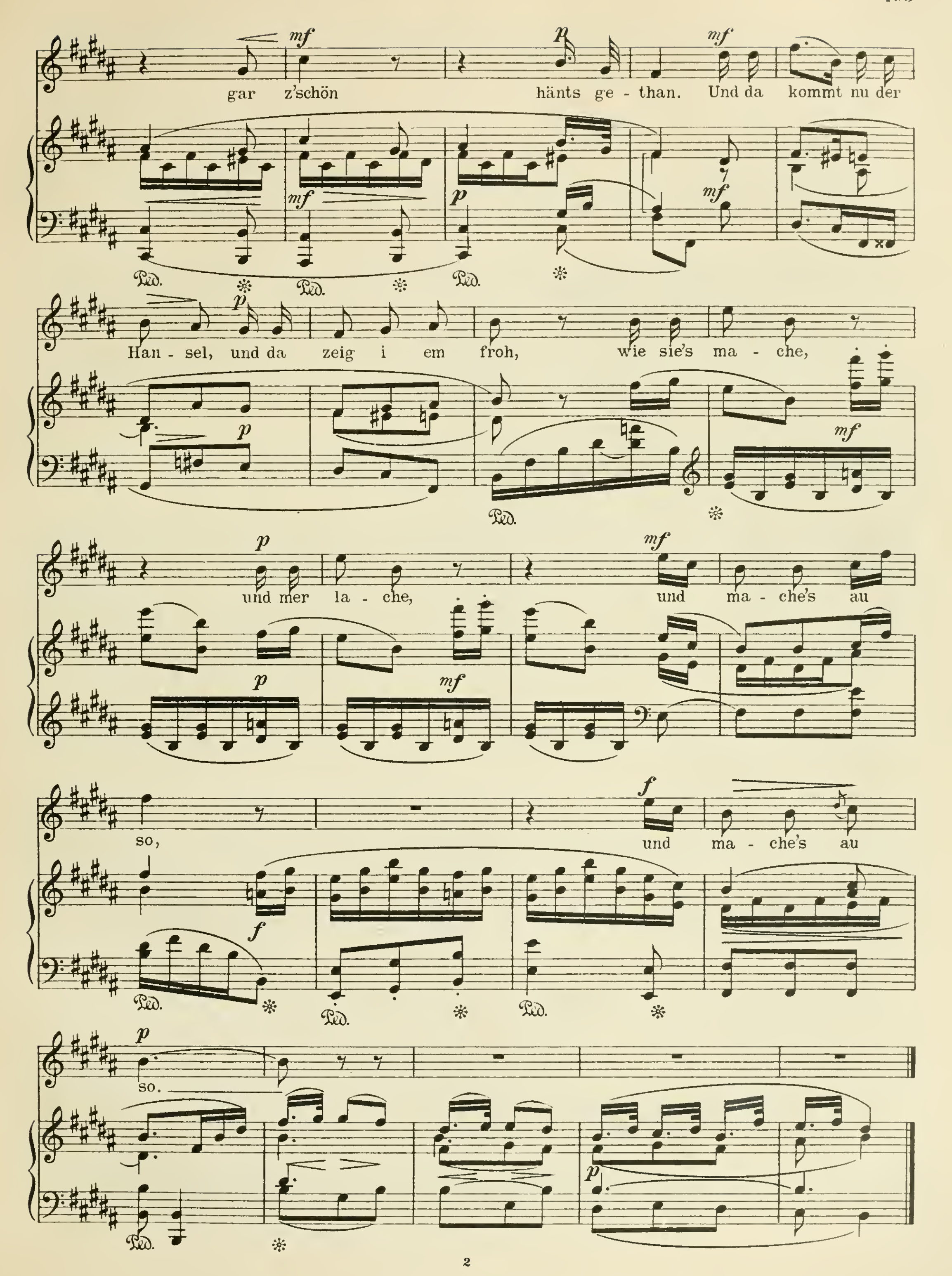

mf
Bäumen und Gras, wo geht's Lieb-chen? Sag' mir das?
Ped.
p
pp
mf
Fand mein Hold-chen nicht da-heim; muß das Gold-chen drau-ßen sein.
con anima
Grünt und blü-het schön der Mai; Lieb-chen zie-het froh und frei.
con anima
dolce
p
poco riten.
An dem Fel-sen beim Fluß, wo sie reich-te den Kuß, je-nen er-sten im Gras,
pp
poco riten.
a tempo
seh' ich et-was! Ist sie das?

78. Schweizerlied




an; hänt ge - so - ge, hänt ge - flo - ge, gar zu schön hänt's ge-
than. Und da kummt nu der Han - sel, und da zeig i em
froh, wie sie's ma - che, und mer la - che und ma - che's au so.
cresc.
ten.
79. Schweizerlied
um 1810
Adolf Jensen Op. 57 № 6 vor 1877 (1837-79)
Einfach
Uf'm Bergli bin i g'säs-se, ha de
Vög-le zu - ge - schaut; hänt ge - sun - ge, hänt ge - sprun - ge, hänt's Näst - li ge-

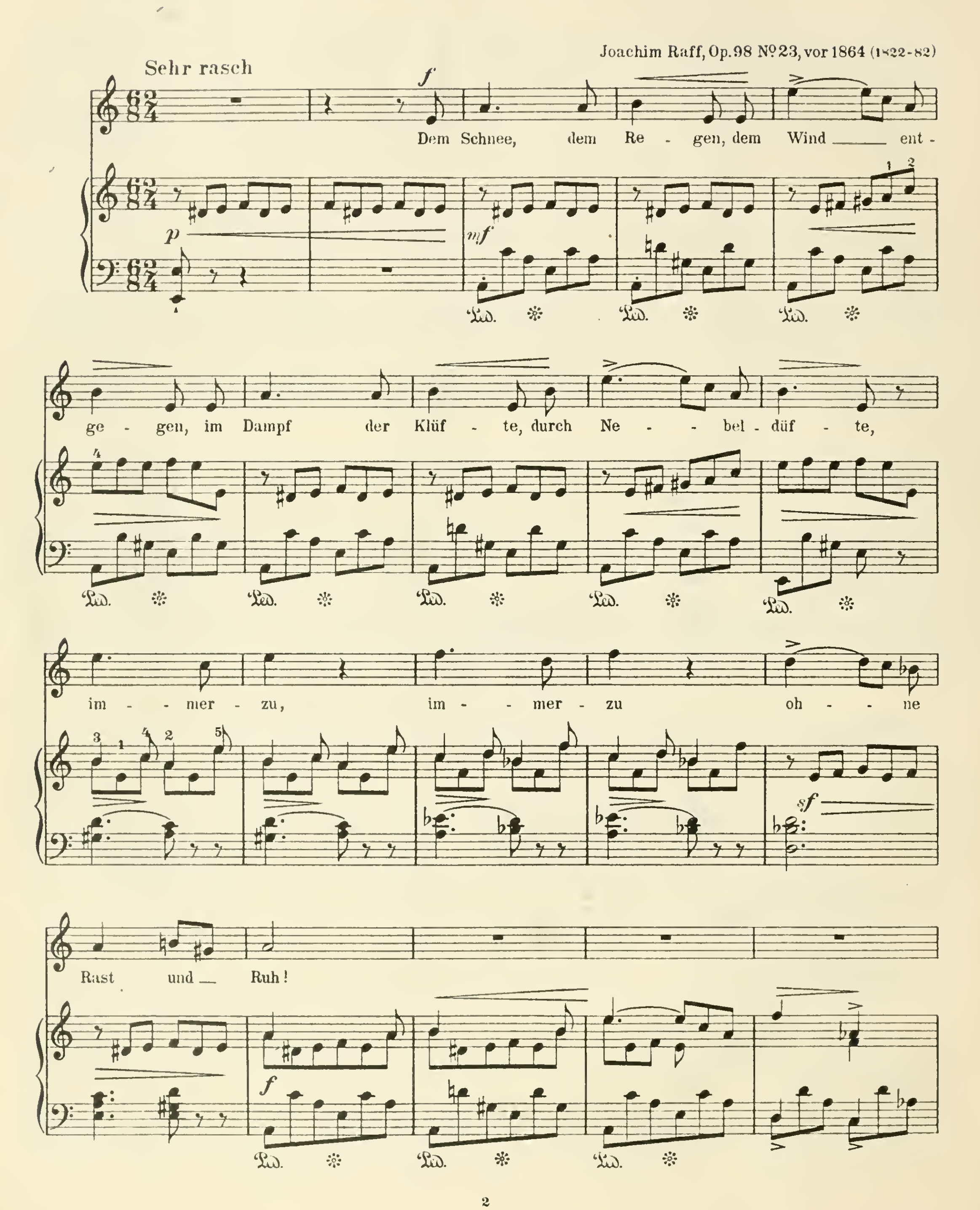

p
baut. In ä Gar - te bin i g'stan - de, ha de Im - bli zu - ge -
p
schaut! Hänt ge - brum - met, hänt ge - sum - met, hänt Zel - li ge -
p
baut. Uf d'Wie - se bin i gan - ge,
mf
cresc.
decresc.
lugt' i Sum - mer - vög - le a;
hänt ge - so - ge, hänt ge - flo - ge,

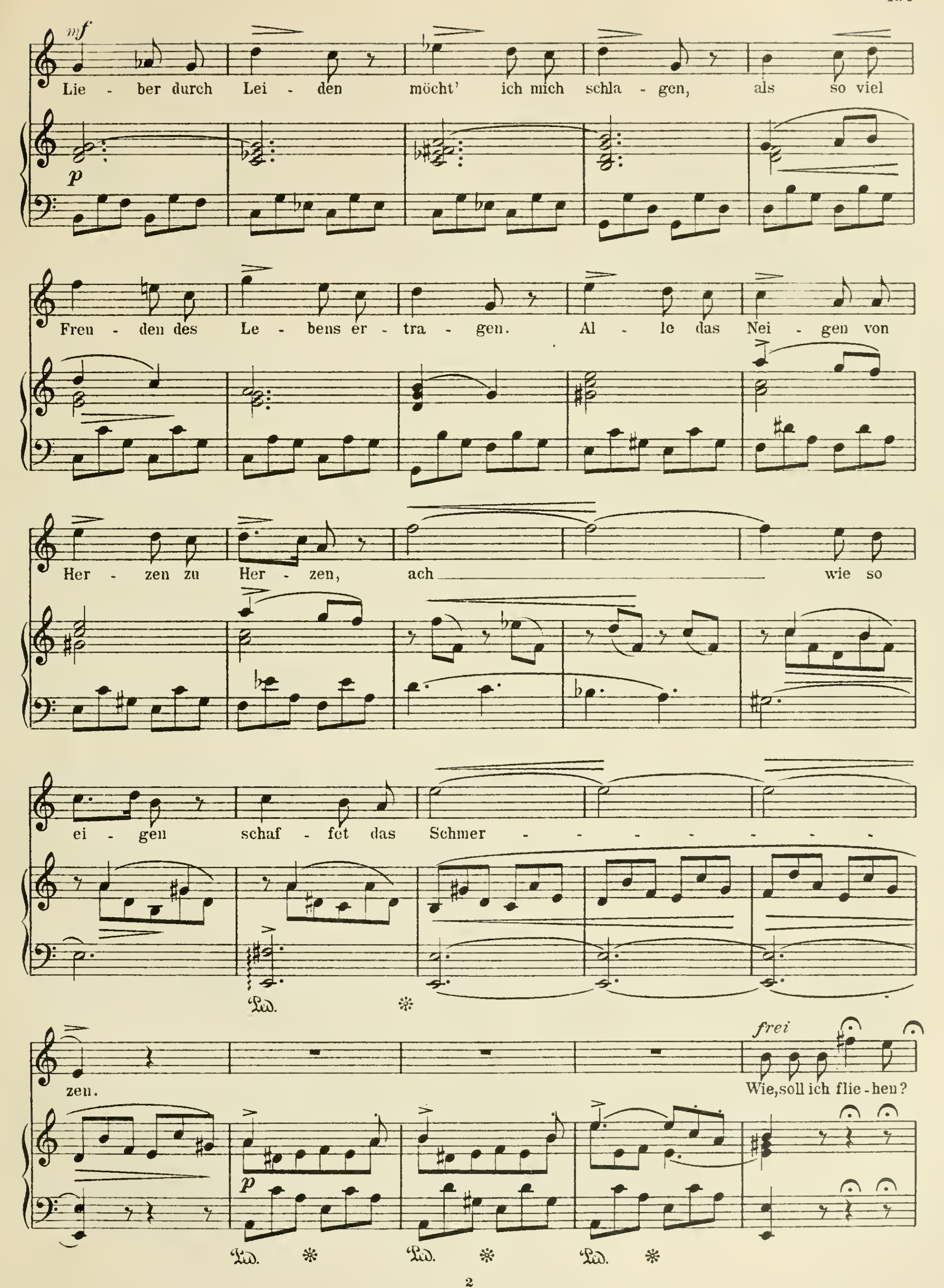


gar z'schön
hänts ge - than.
Und da
kommt nu der
Han - sel, und da
zeig
i
em
froh,
wie sie's
ma - che,
und mer
la - che,
und
ma - che's
au
so,
und
ma - che's
au
so.

80. Rastlose Liebe

1776




mf
Lie - ber durch Lei - den möcht' ich mich schla - gen, als so viel
p
Freu - den des Le - bens er - tra - gen. Al - le das Nei - gen von
Her - zen zu Her - zen, ach wie so
ei - gen schaf - fet das Schmer - - - - - - - -
zen.
frei
Wie, soll ich flie - hen?

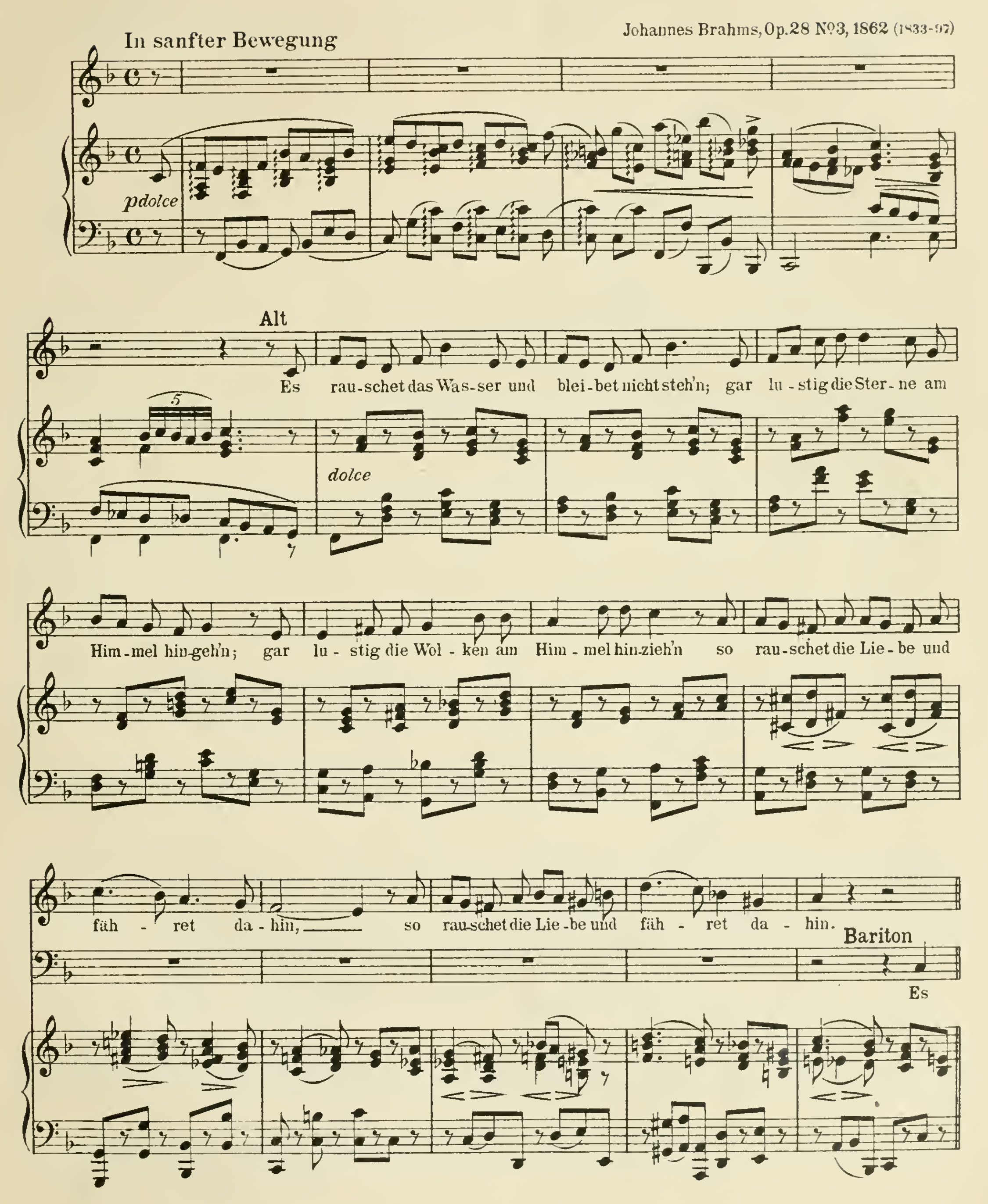

im Zeitmaß
frei
Wäl-der-wärts zie-hen?
f im Zeitmaß
Al - les ver - ge-bens! Kro - ne des Le - bens, Glück oh - ne Ruh,
im Zeitmaß
Lie - - - - - - - - be, Lie - - - - - - - - be bist du!

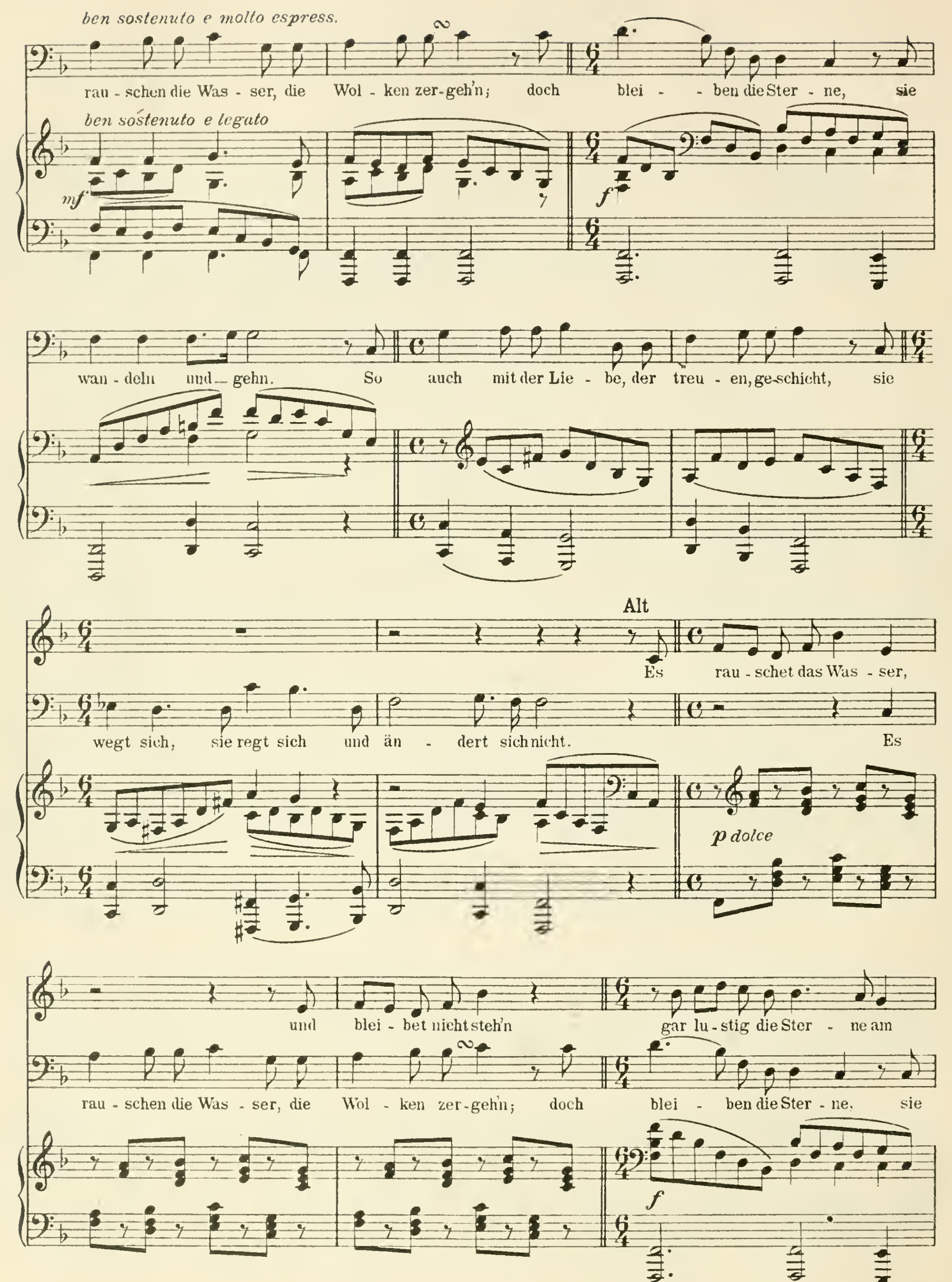
81. „Es rauschet das Wasser“

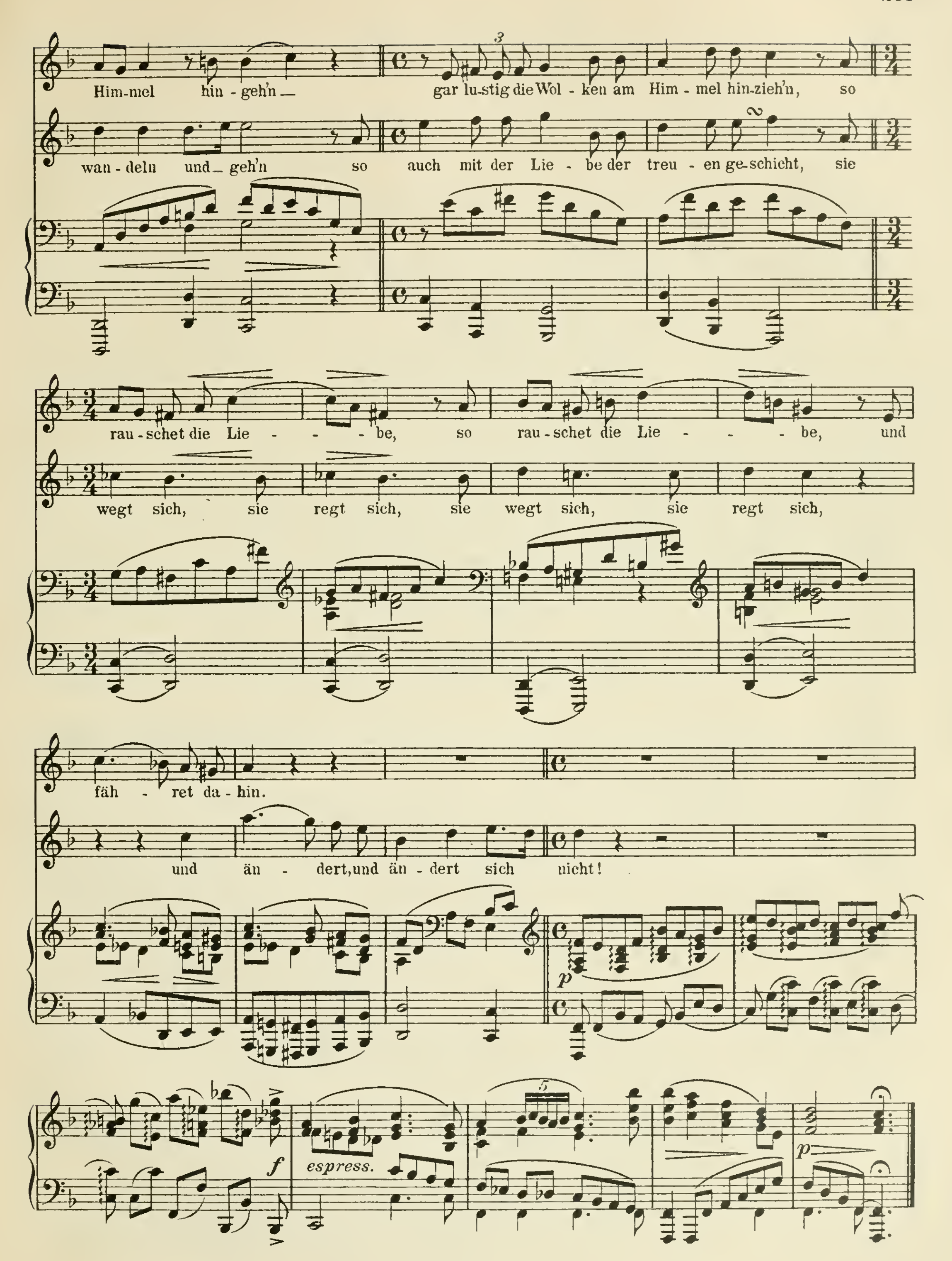
aus „Jery und Bätely“

1779

Duett für Alt und Bariton



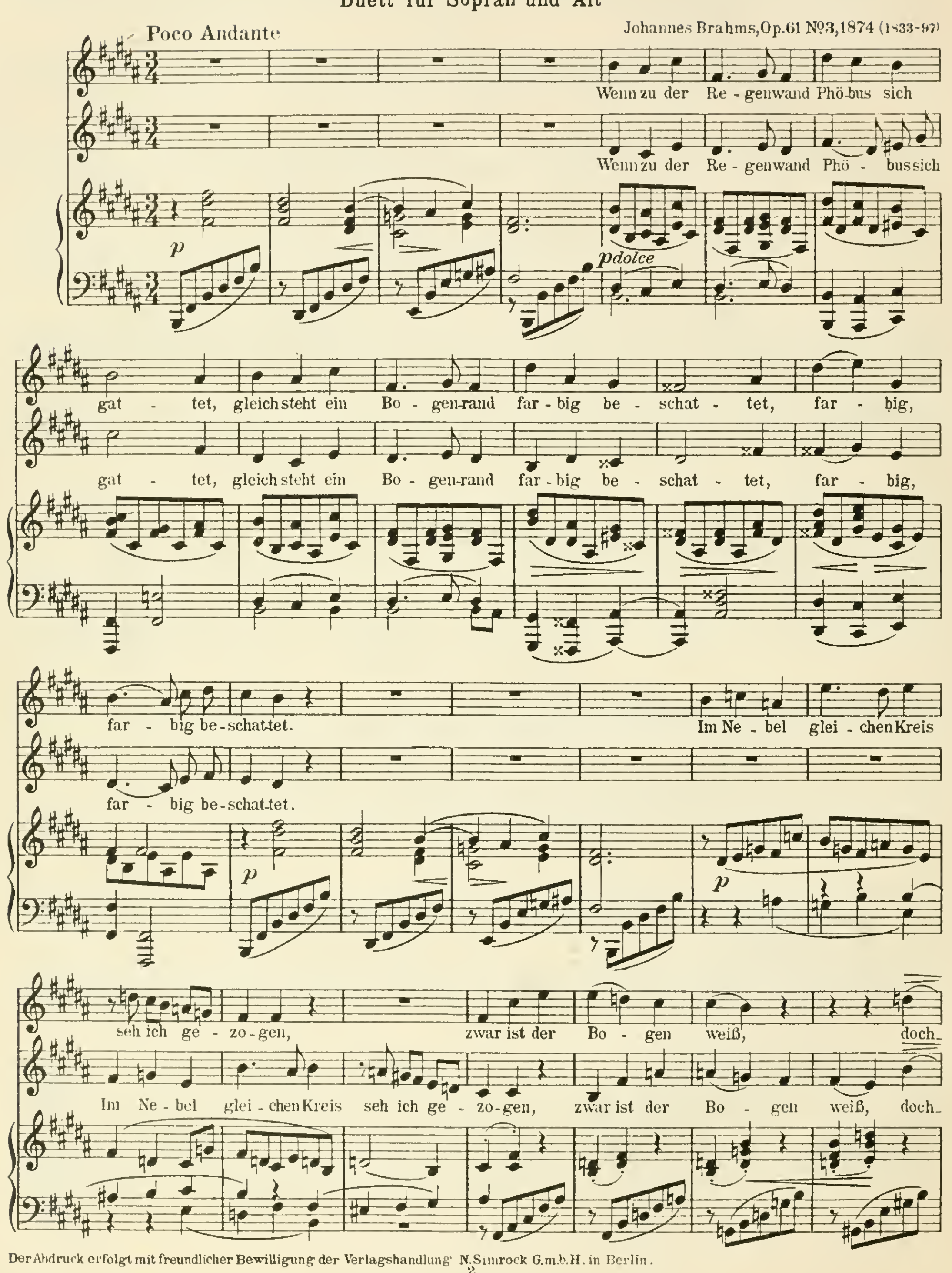

ben sostenuto e molto espress.
rau - schen die Was - ser, die Wol - ken zer-geh'n; doch blei - - ben die Ster - ne, sie
ben sostenuto e legato
mf
f
wan - deln und - gehn. So auch mit der Lie - be, der treu - en, ge-schicht, sie
Alt
Es rau - schet das Was - ser,
wegt sich, sie regt sich und än - dert sich nicht. Es
p dolce
und blei - bet nicht steh'n gar lu - stig die Ster - ne am
rau - schen die Was - ser, die Wol - ken zer - geh'n; doch blei - ben die Ster - ne, sie
f

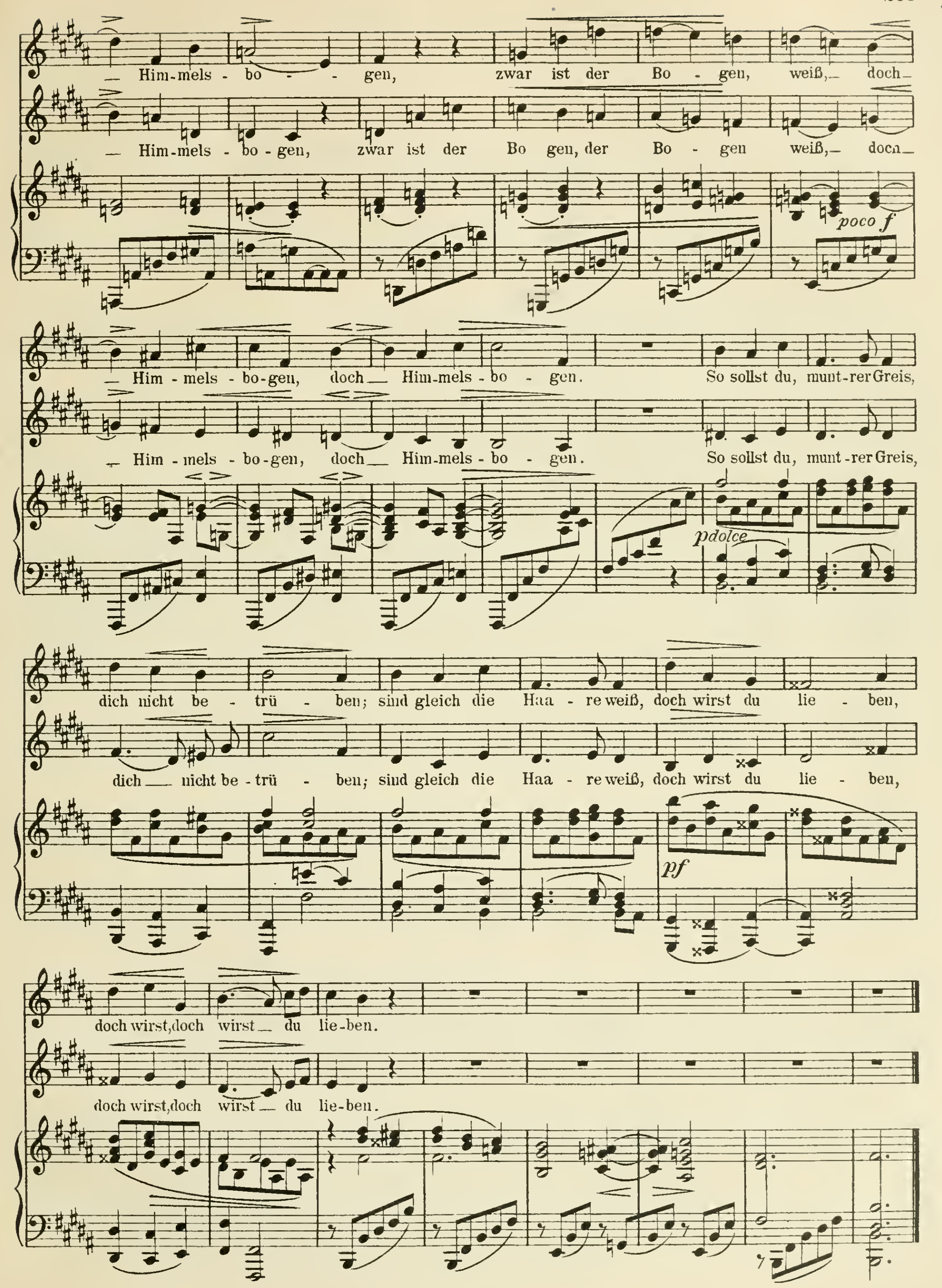

Him-mel hin - geh'n — gar lu-stig die Wol - ken am Him - mel hin-zieh'n, so
wan - deln und - geh'n so auch mit der Lie - be der treu - en ge-schicht, sie
rau - schet die Lie - - - be, so rau - schet die Lie - - - be, und
wegt sich, sie regt sich, sie wegt sich, sie regt sich,
fäh - ret da - hin.
und än - dert, und än - dert sich nicht!
espress.

82. Phänomen

Aus dem westöstlichen Divan
1814
Duett für Sopran und Alt

Johannes Brahms, Op. 61 Nº 3, 1874 (1833-97)

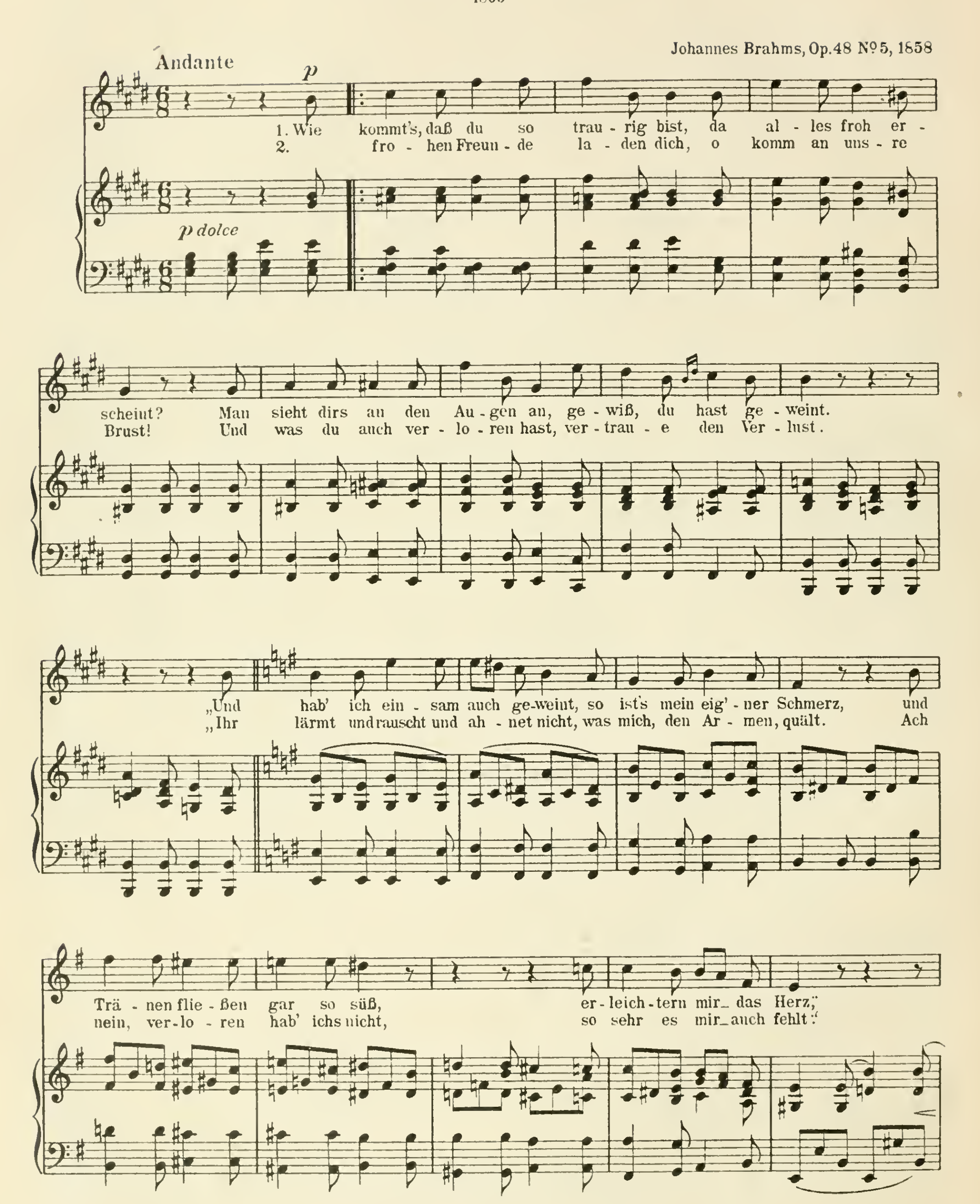


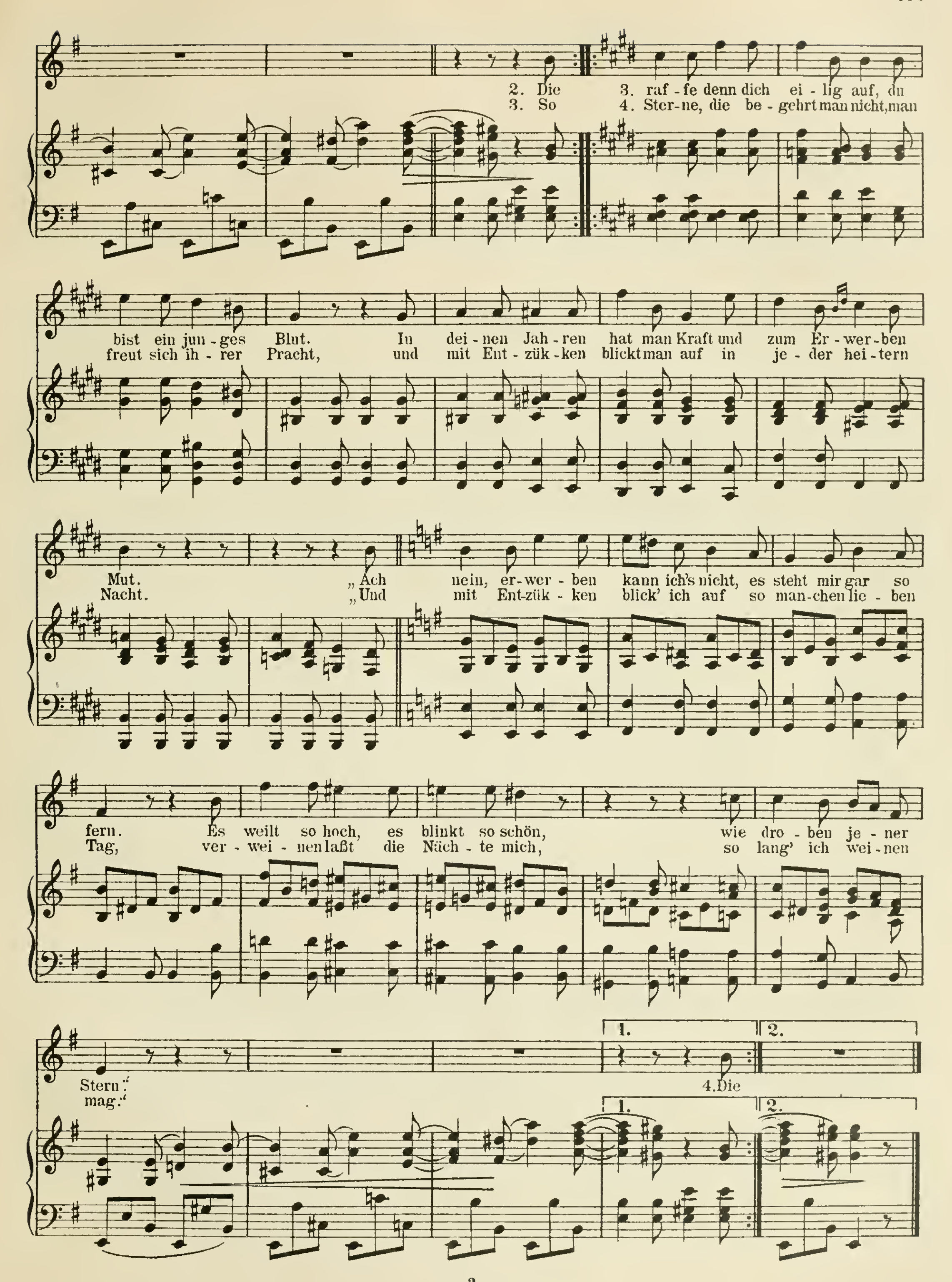

Him-mels - bo - - gen, zwar ist der Bo - gen, weiß, doch
Him-mels - bo - gen, zwar ist der Bo gen, der Bo - gen weiß, doch
poco f
Him - mels - bo-gen, doch Him-mels - bo - gen. So sollst du, munt-rer Greis,
Him - mels - bo-gen, doch Him-mels - bo - gen. So sollst du, munt -rer Greis,
p dolce
dich nicht be - trü - ben; sind gleich die Haa - re weiß, doch wirst du lie - ben,
dich nicht be - trü - ben; sind gleich die Haa - re weiß, doch wirst du lie - ben,
pf
doch wirst, doch wirst du lie-ben.
doch wirst, doch wirst du lie-ben.

83. Trost in Tränen

1803

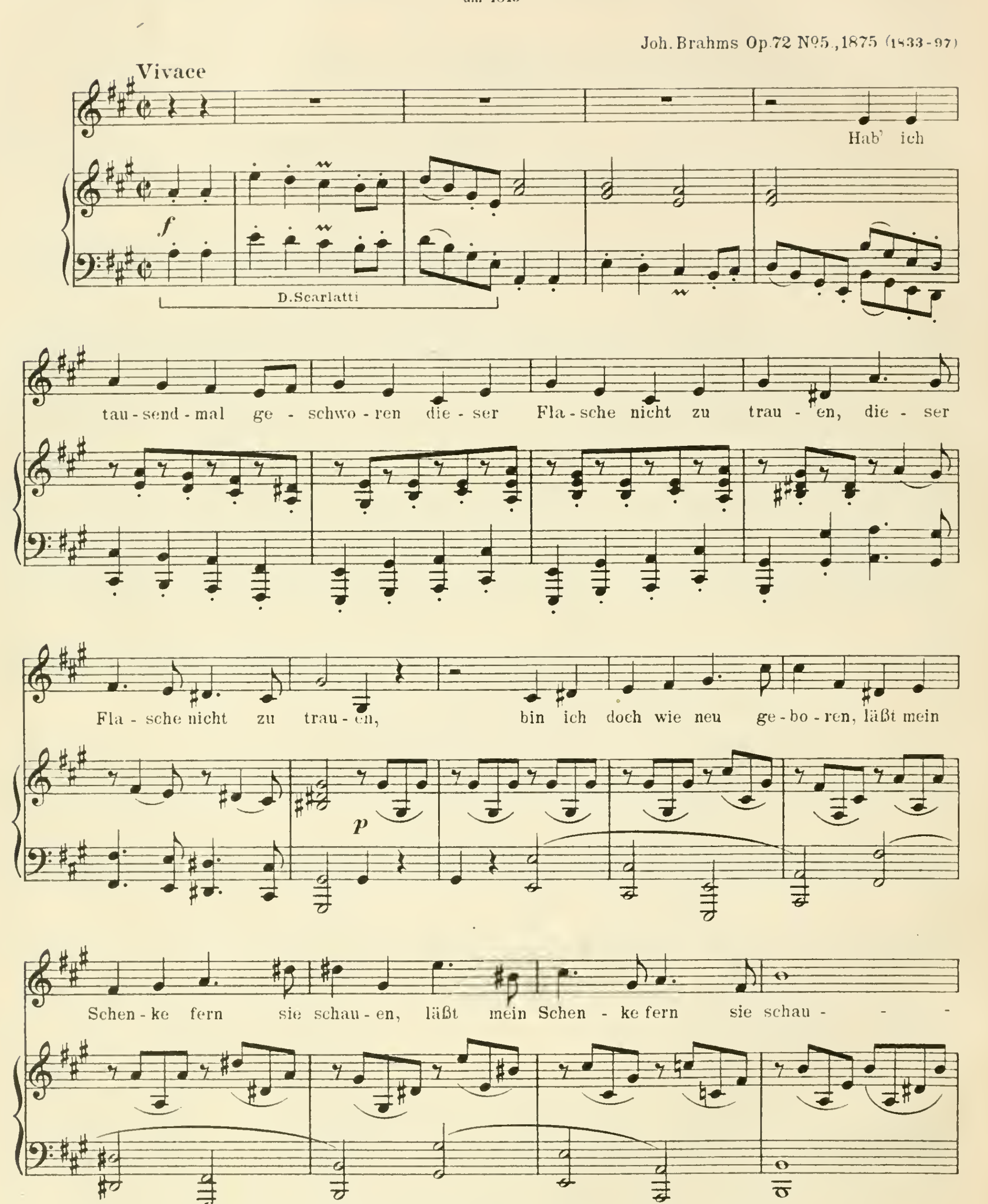
Johannes Brahms, Op.48 Nº5, 1858

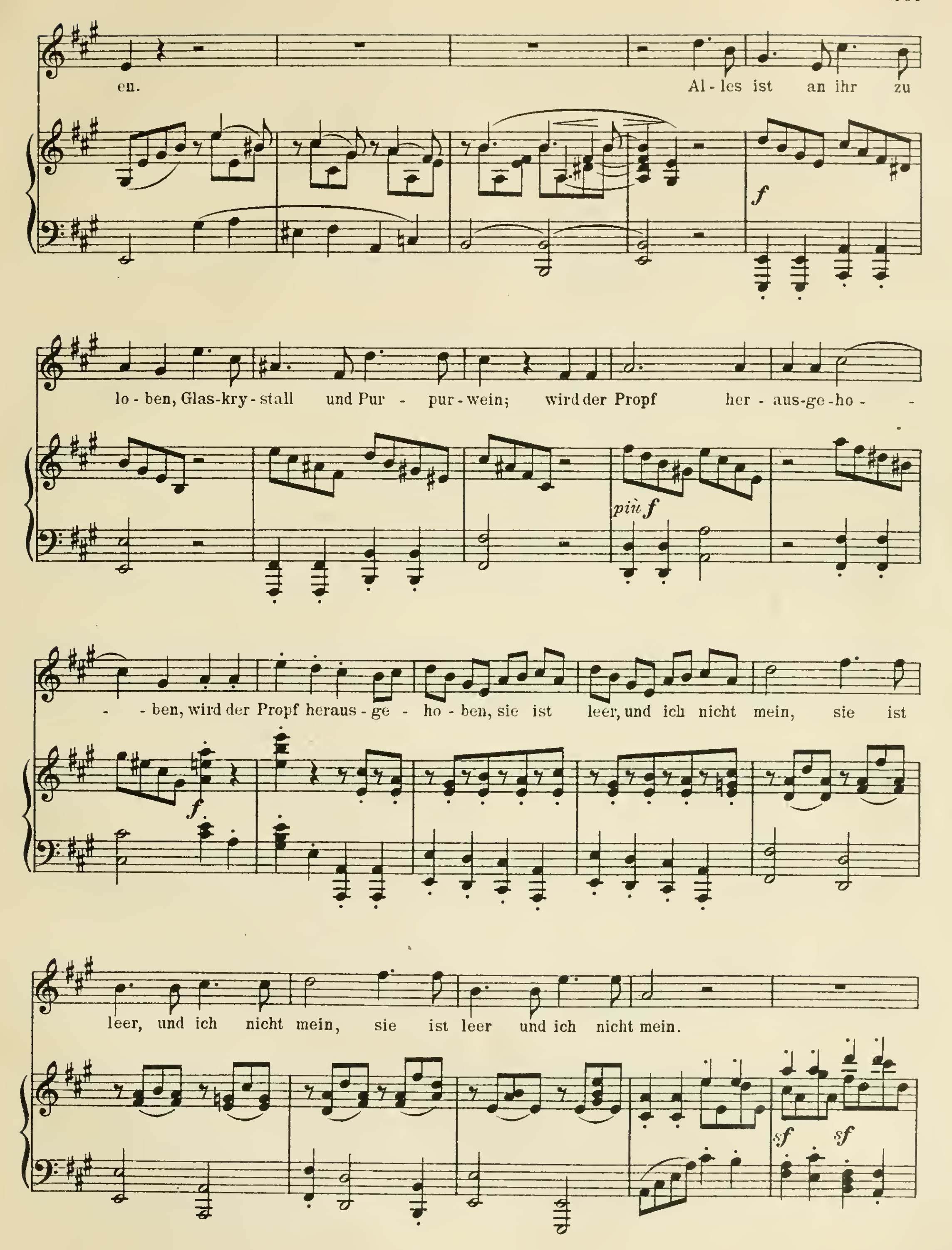


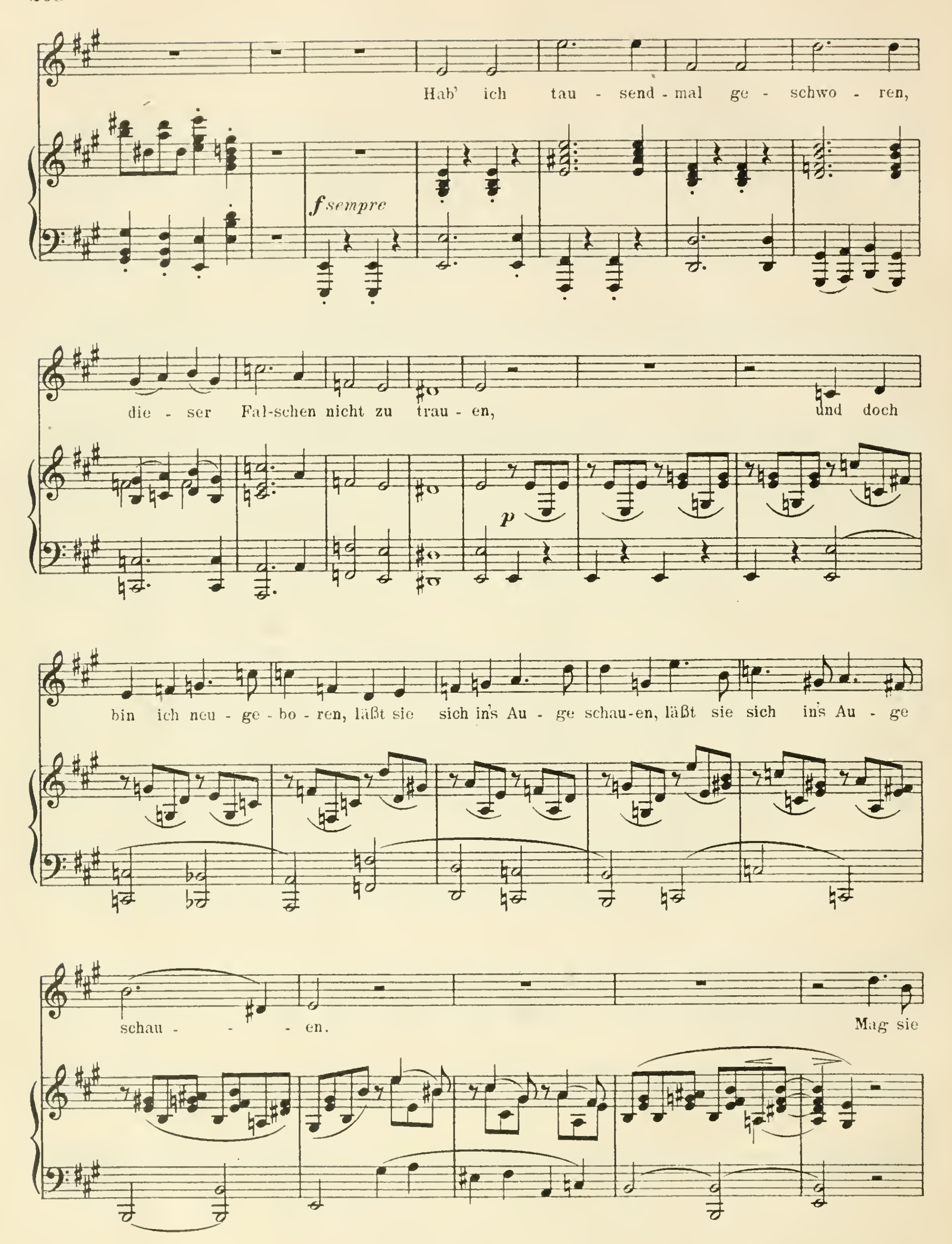

2. Die 3. raf - fe denn dich ei - lig auf, du
3. So 4. Ster-ne, die be - gehrt man nicht, man
bist ein jun - ges Blut. In dei - nen Jah - ren hat man Kraft und zum Er - wer - ben
freut sich ih - rer Pracht, und mit Ent - zük - ken blickt man auf in je - der hei - tern
Mut. „Ach nein, er - wer - ben kann ich's nicht, es steht mir gar so
Nacht. „Und mit Ent-zük - ken blick' ich auf so man-chen lie - ben
fern. Es weilt so hoch, es blinkt so schön, wie dro - ben je - ner
Tag, ver - wei - nen laßt die Näch - te mich, so lang' ich wei - nen
Stern!“
mag.“
1.
2.
4. Die

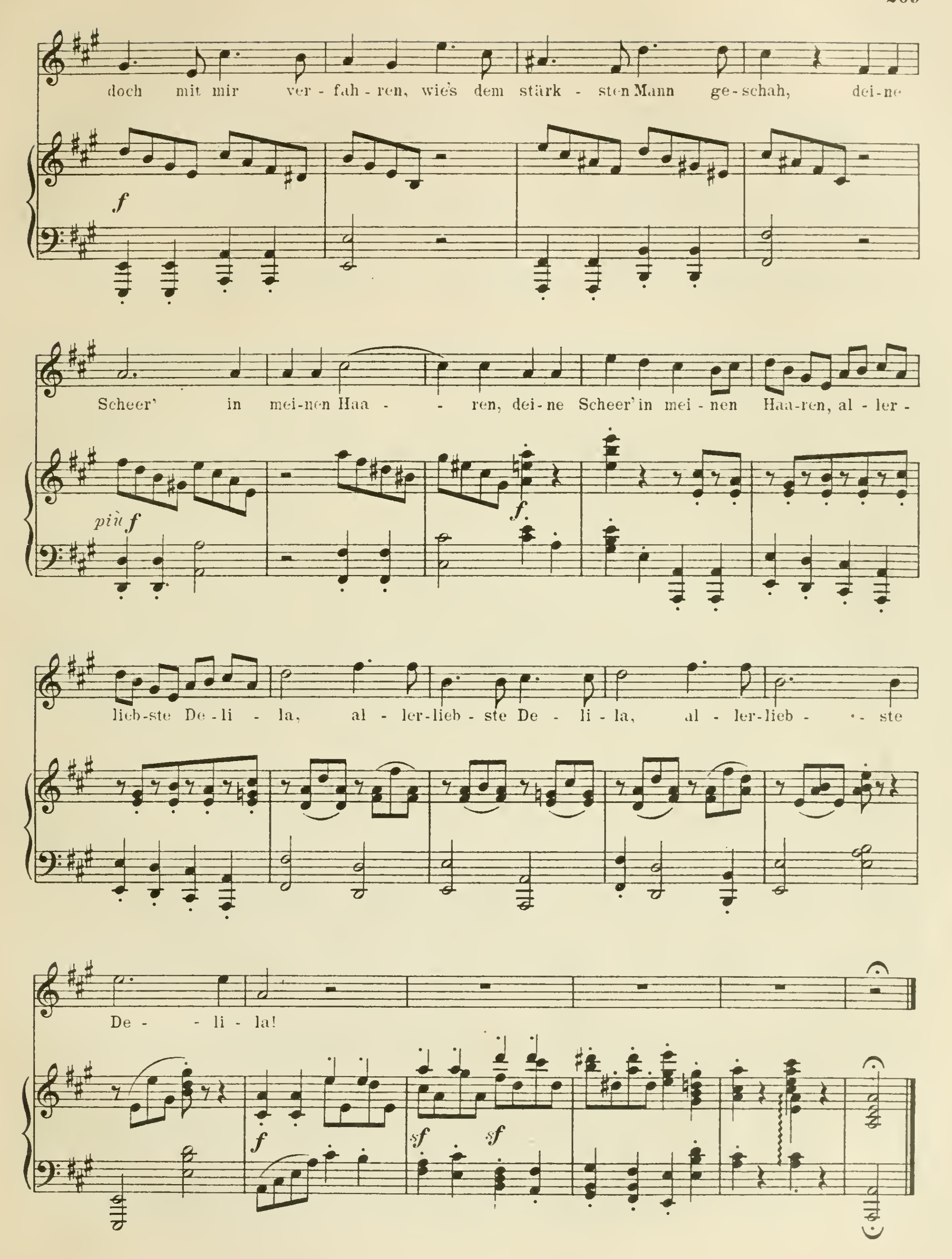
84. Unüberwindlich

um 1815




en.
Al - les ist an ihr zu
f
lo - ben, Glas-kry - stall und Pur - pur - wein; wird der Propf her - aus-ge-ho -
più f
- ben, wird der Propf heraus - ge - ho - ben, sie ist leer, und ich nicht mein, sie ist
f
leer, und ich nicht mein, sie ist leer und ich nicht mein.
sf
sf


Hab' ich tau - send - mal ge - schwo - ren,
f sempre
die - ser Fal-schen nicht zu trau - en,
p
und doch
bin ich neu - ge - bo - ren, läßt sie sich in's Au - ge schau-en, läßt sie sich in's Au - ge
schau - - en.
Mag sie

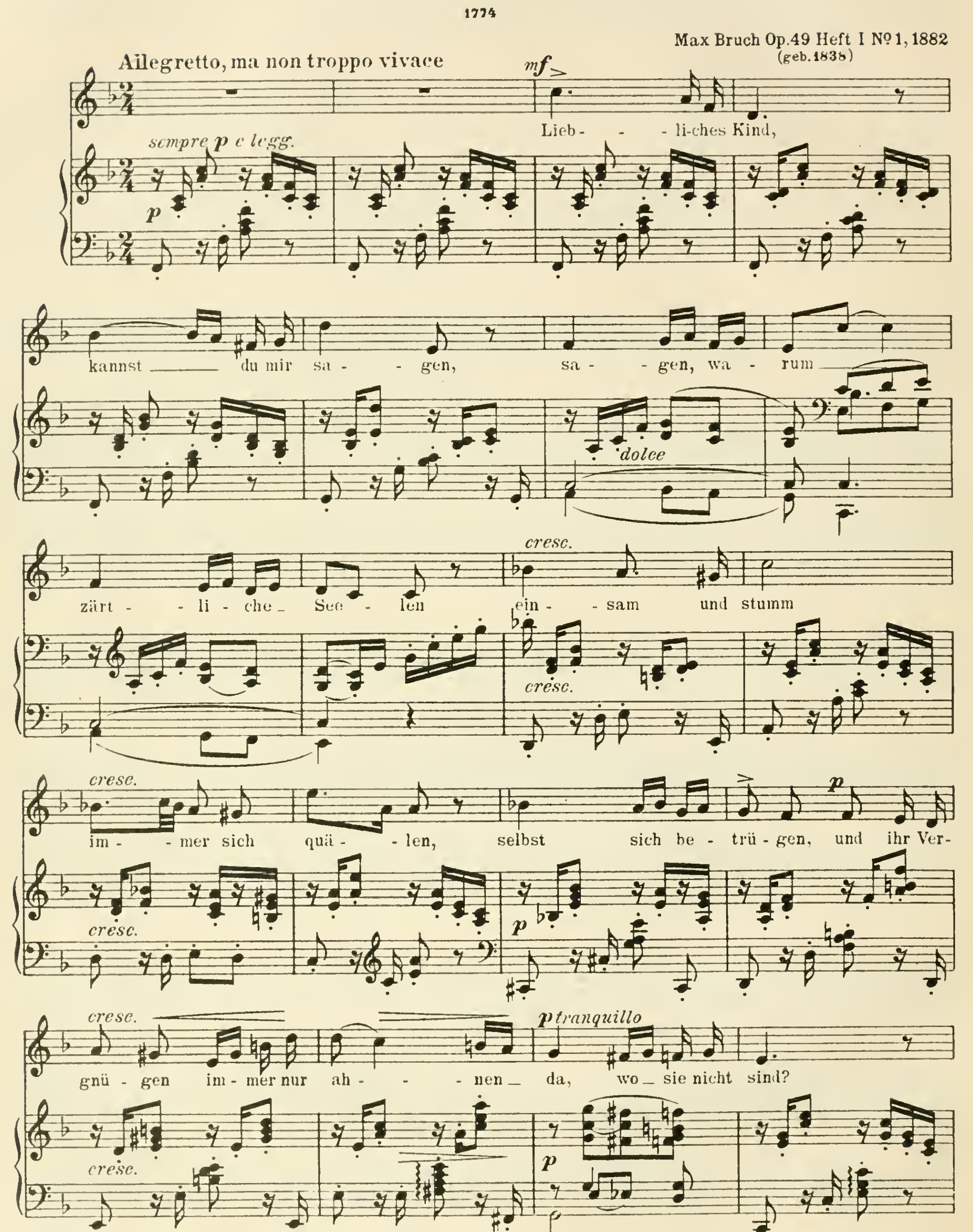

doch mit mir ver - fah - ren, wie's dem stärk - sten Mann ge - schah, dei - ne
f
Scheer' in mei - nen Haa - - ren, dei - ne Scheer' in mei - nen Haa - ren, al - ler -
più f
f.
lieb - ste De - li - la, al - ler - lieb - ste De - li - la, al - ler - lieb - - ste
De - - li - la!
f
sf
sf

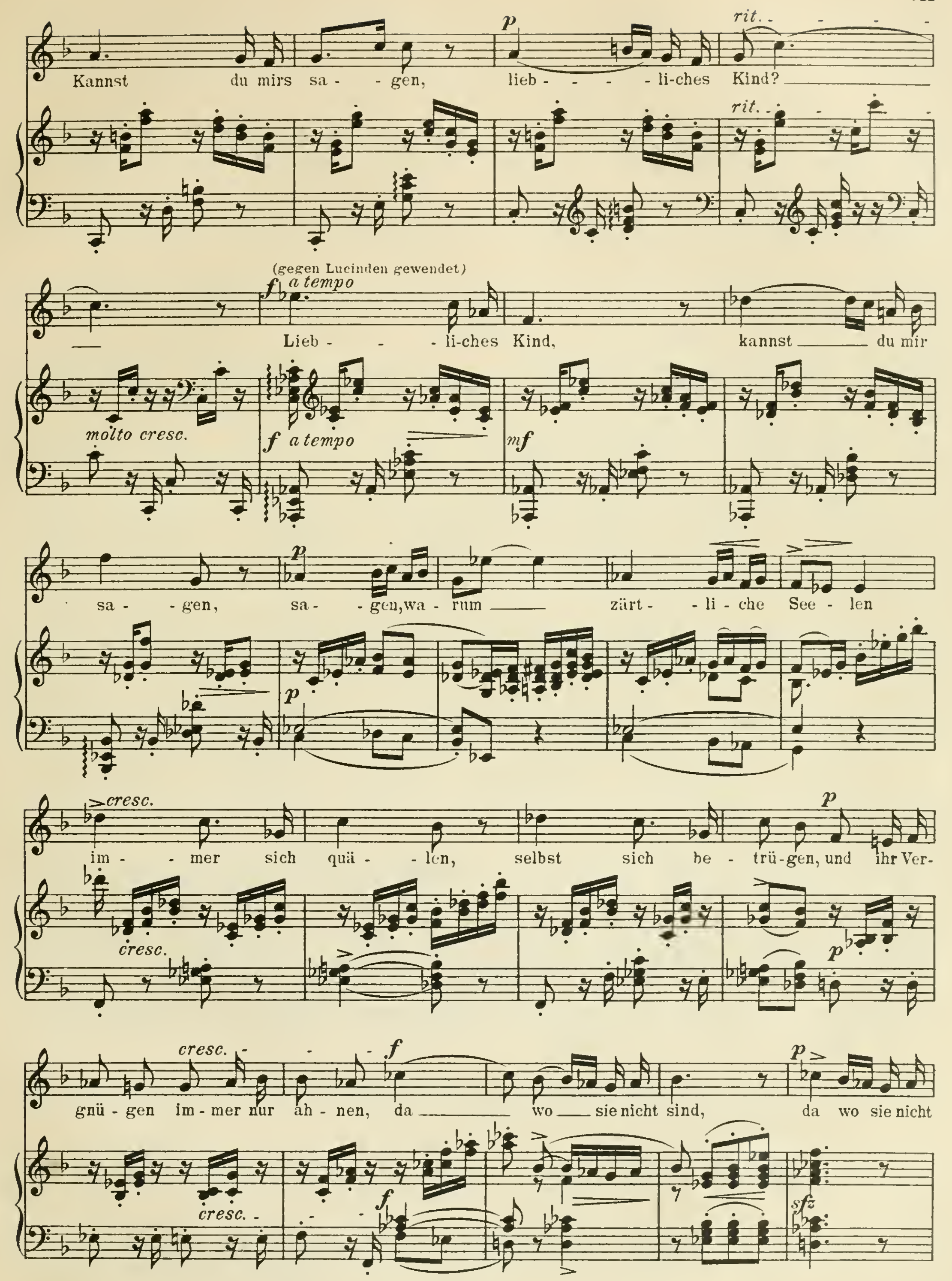
85. Frage

Lied des Rugantino aus „Claudine von Villabella"

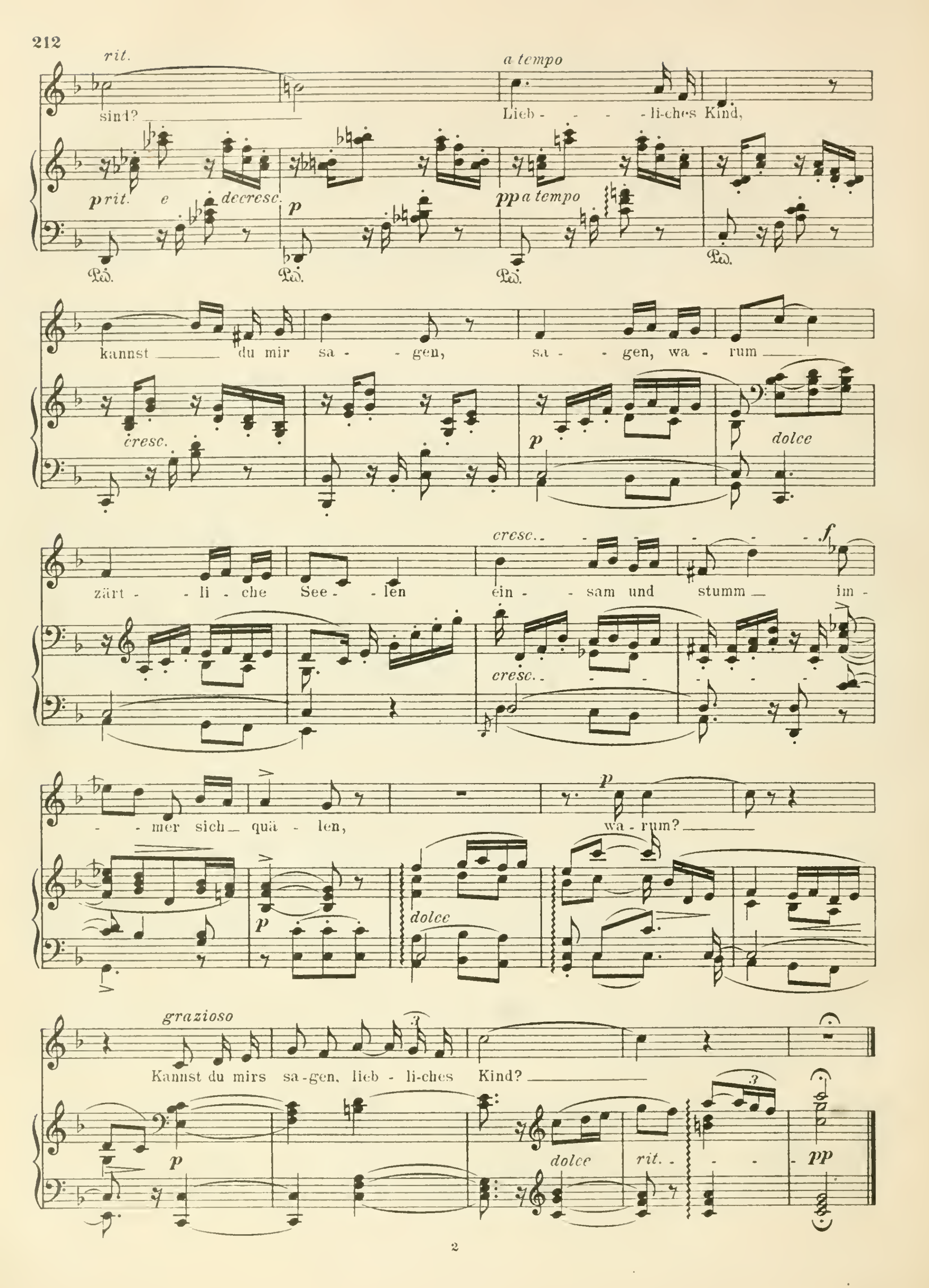
1774

Max Bruch Op.49 Heft I №1, 1882
(geb.1838)





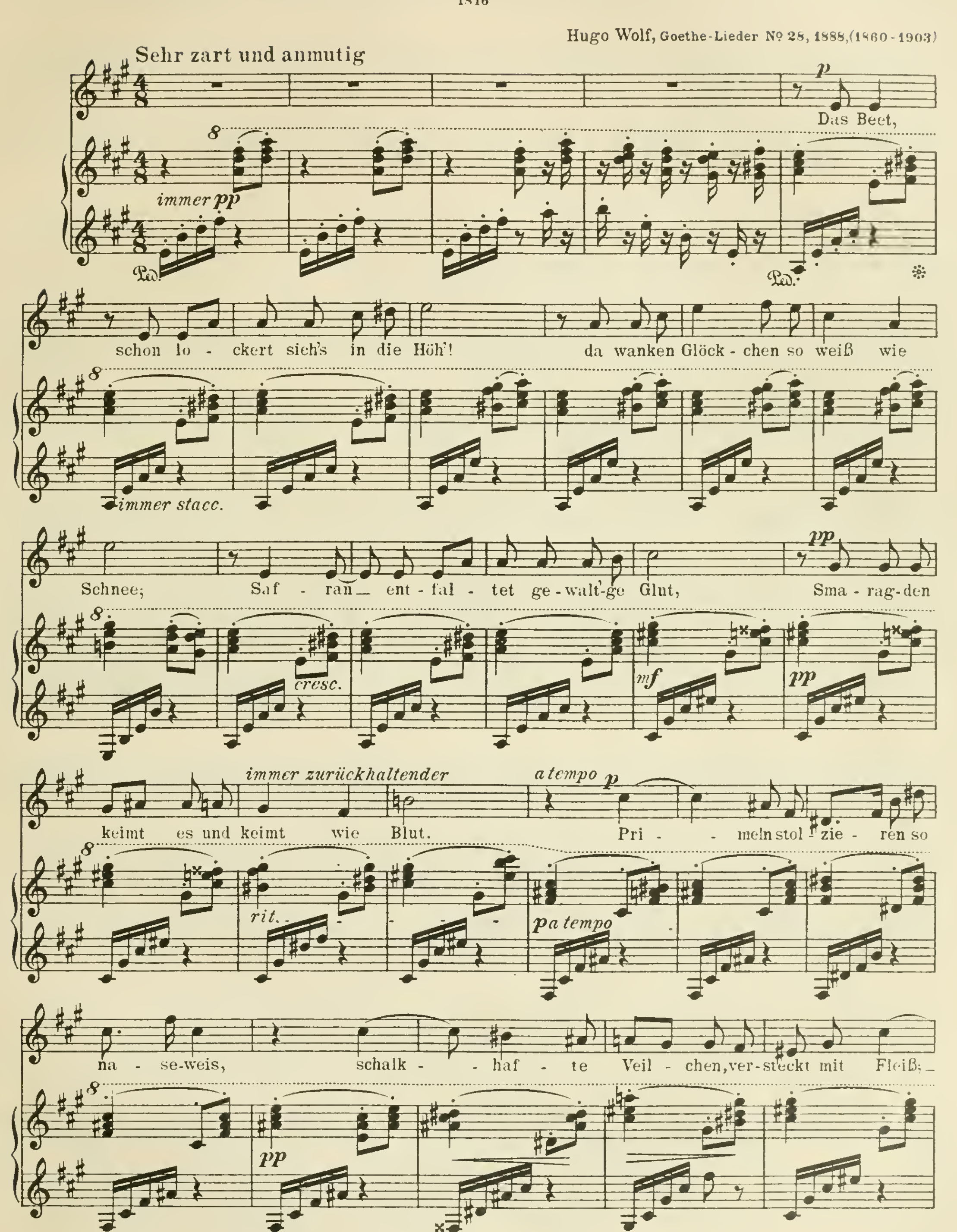
rit.
Kannst du mirs sa - gen, lieb - - - li-ches Kind?
(gegen Lucinden gewendet)
a tempo
molto cresc.
Lieb - - li-ches Kind, kannst du mir
f a tempo
sa - gen, sa - gen, wa - rum zärt - li - che See - len
cresc.
im - mer sich quä - len, selbst sich be - trü - gen, und ihr Ver-
gnü - gen im - mer nur ah - nen, da wo sie nicht sind, da wo sie nicht
sfz


rit.
a tempo
sind? Lieb - li-ches Kind,
prit. e decresc.
p
pp a tempo
kannst du mir sa - gen, sa - gen, wa - rum
cresc.
p
dolce
zärt - li - che See - len ein - sam und stumm im -
cresc.
f
mer sich quä - len, wa - rum?
p
dolce
grazioso
Kannst du mirs sa - gen, lieb - li - ches Kind?
dolce
rit.
pp

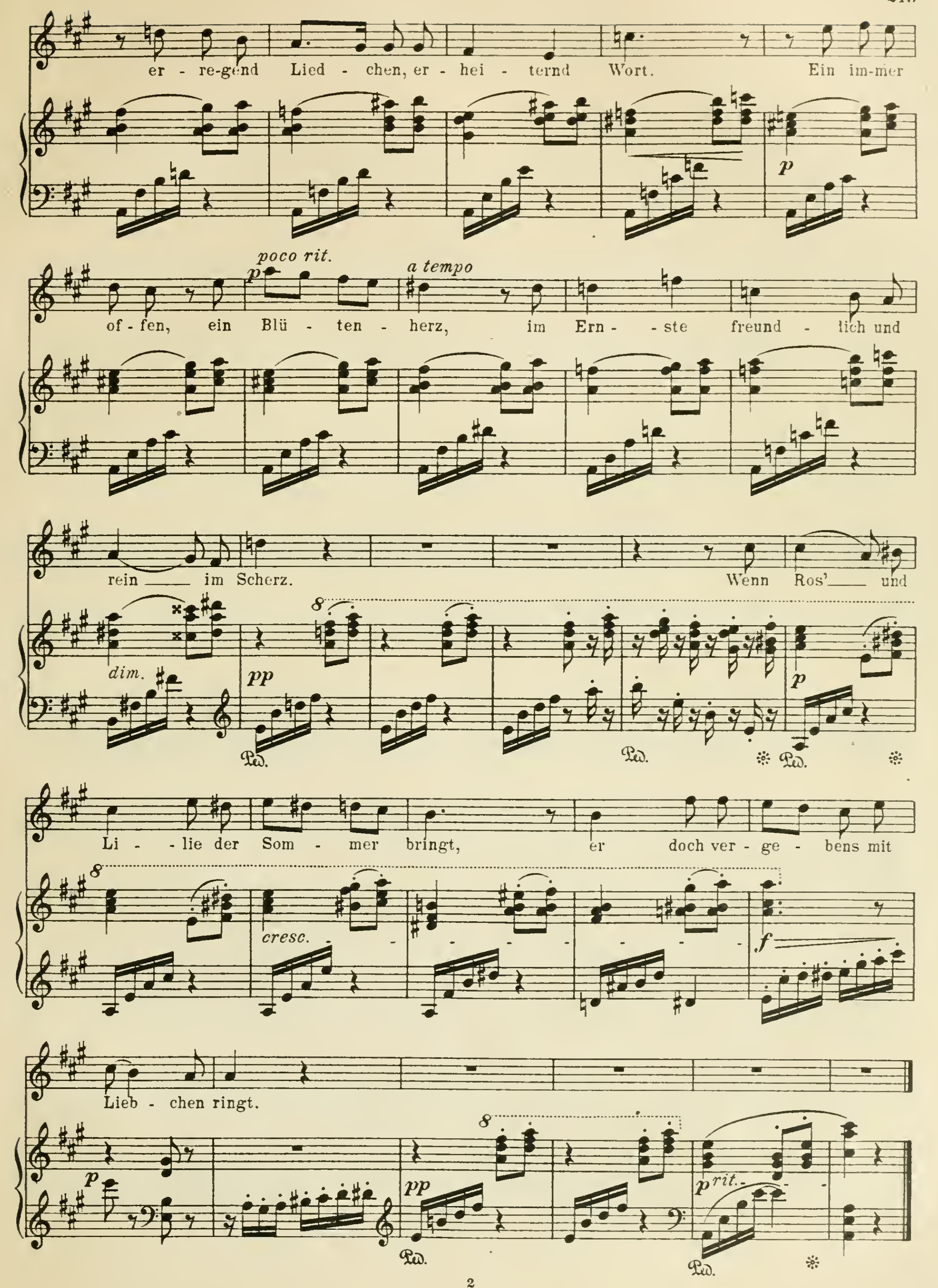
86. Frühling über's Jahr

1816

Hugo Wolf, Goethe-Lieder № 28, 1888,(1860-1903)



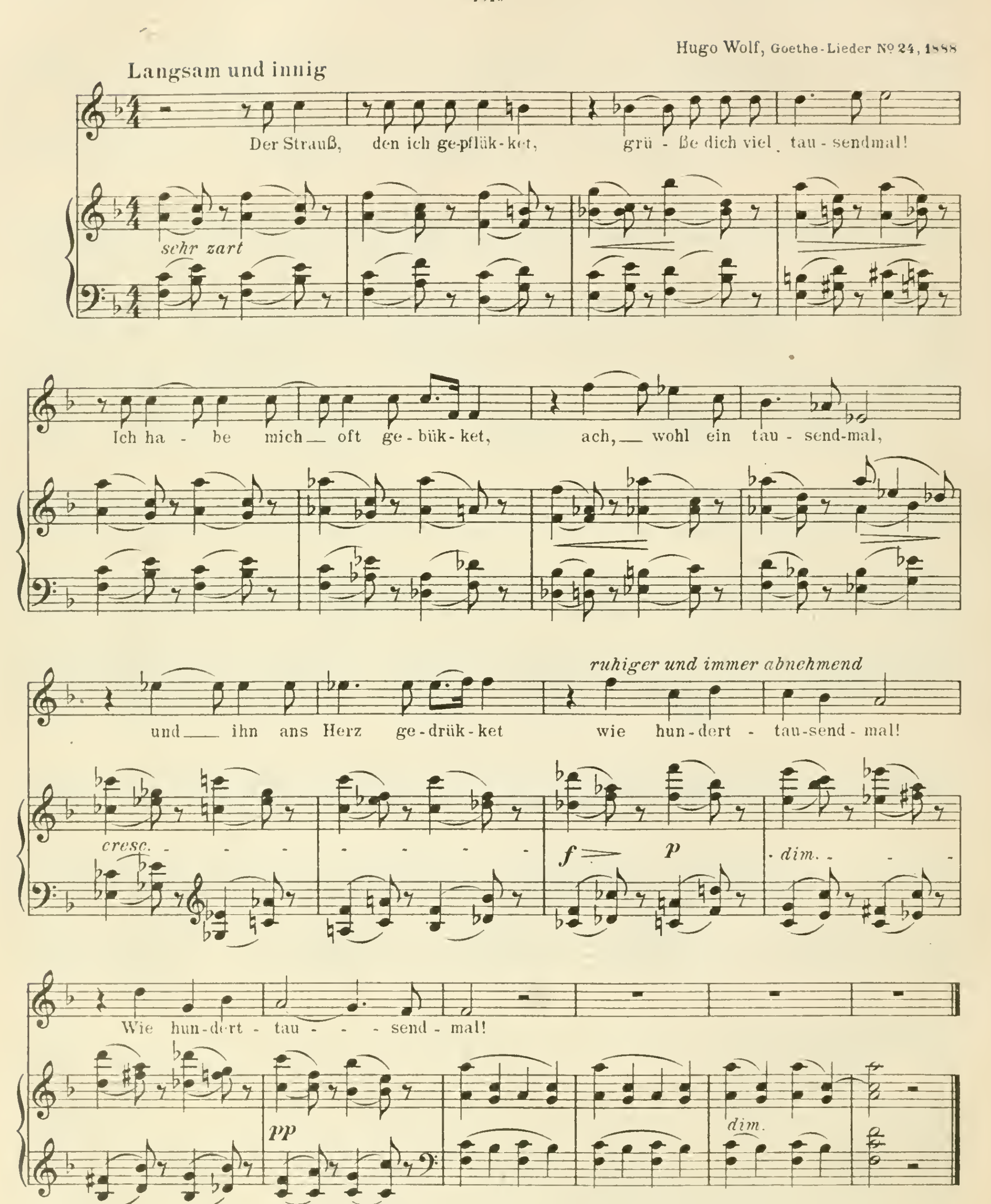

was auch noch al - les da regt und
p
cresc.
mf
p
webt, ge-nug, der Früh - ling, er wirkt und lebt.
cresc.
f
ff
(innig)
Doch was im
p
(weich)
Gar - ten am reich - sten blüht, das ist des Lieb - chens
lieb - lich Ge - müt. Da glü-hen Blik - ke mir immer fort,


er - re-gend Lied - chen, er - hei - ternd Wort. Ein im-mer
of - fen, ein Blü - ten - herz, im Ern - ste freund - lich und
poco rit.
a tempo
p
rein im Scherz. Wenn Ros' und
dim.
pp
Li - lie der Som - mer bringt, er doch ver - ge - bens mit
cresc.
f
Lieb - chen ringt.
rit.
Ped.

87. Blumengruß

1810

Hugo Wolf, Goethe-Lieder № 24, 1888

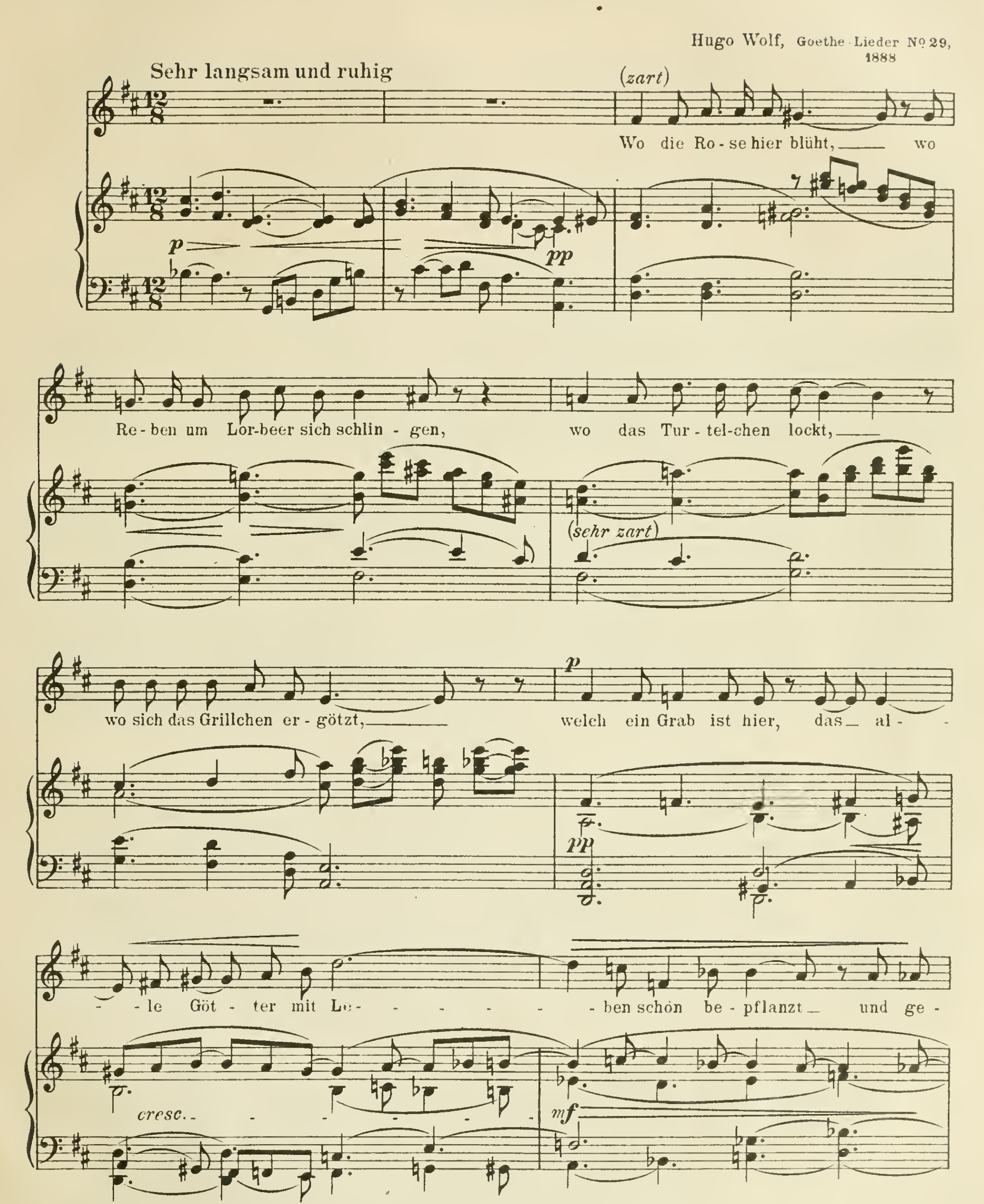


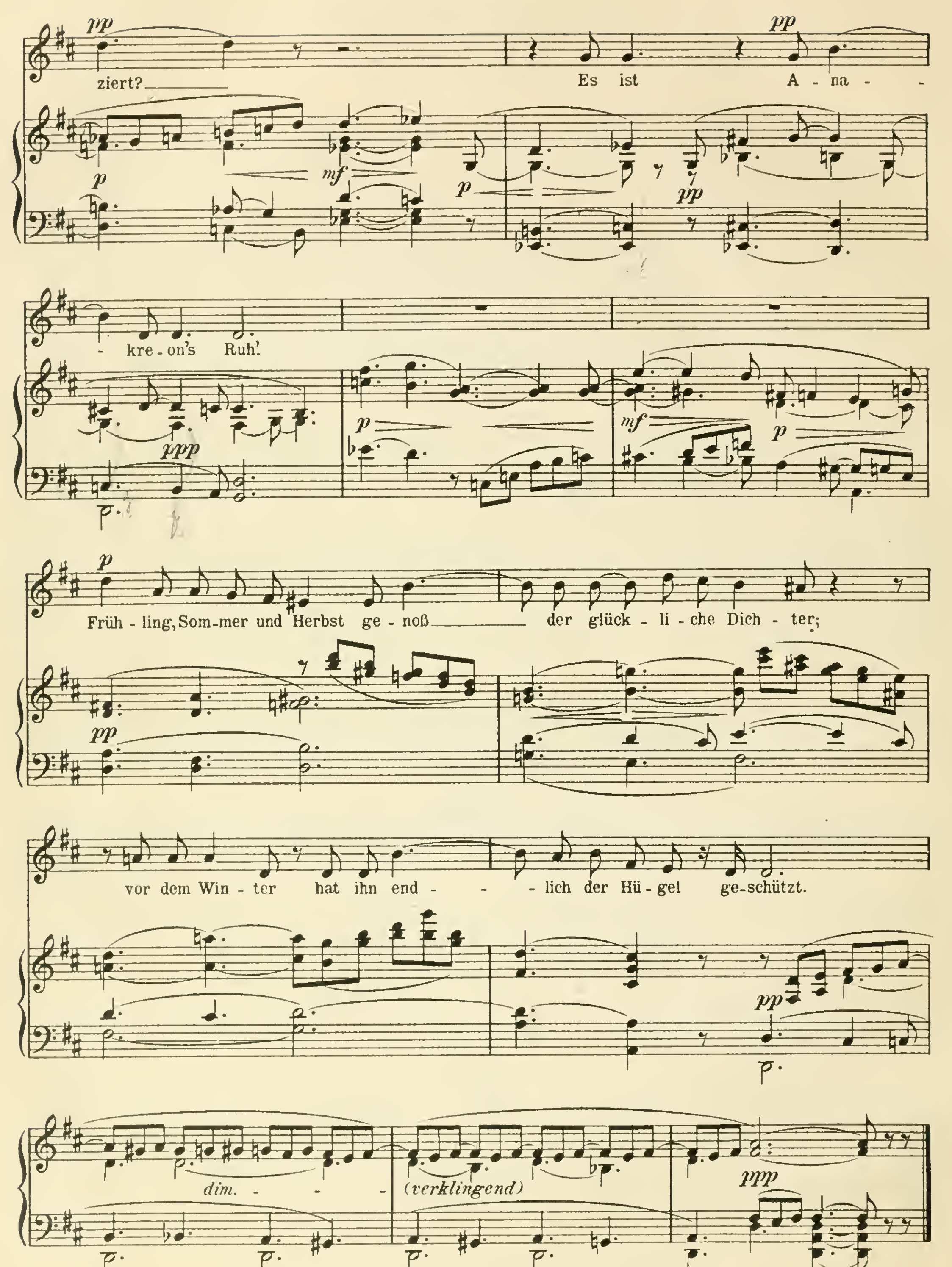
Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Bewilligung der Verlagshandlung C.F. Peters in Leipzig

88. Anakreons Grab

1785

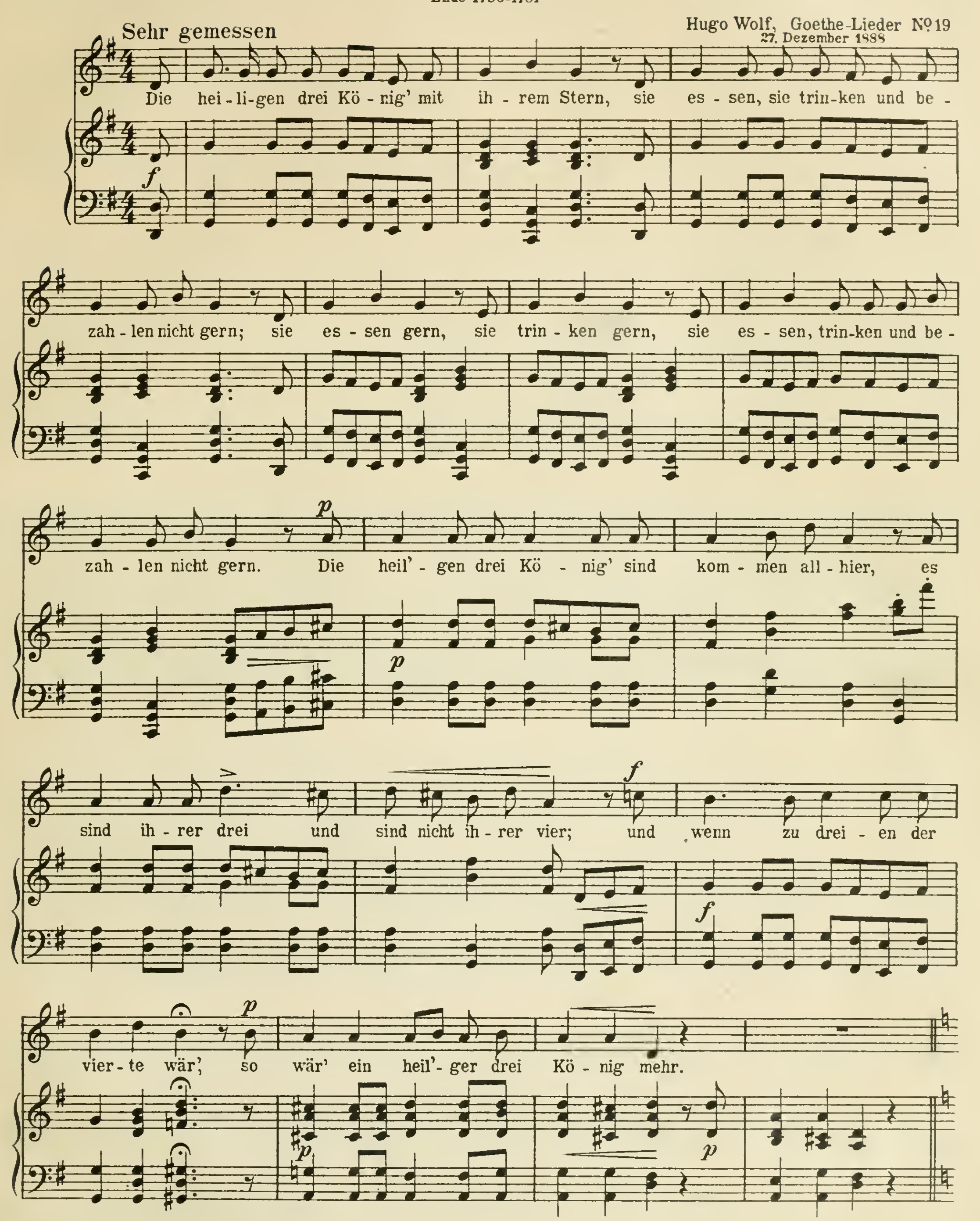
Hugo Wolf, Goethe-Lieder No. 29, 1888



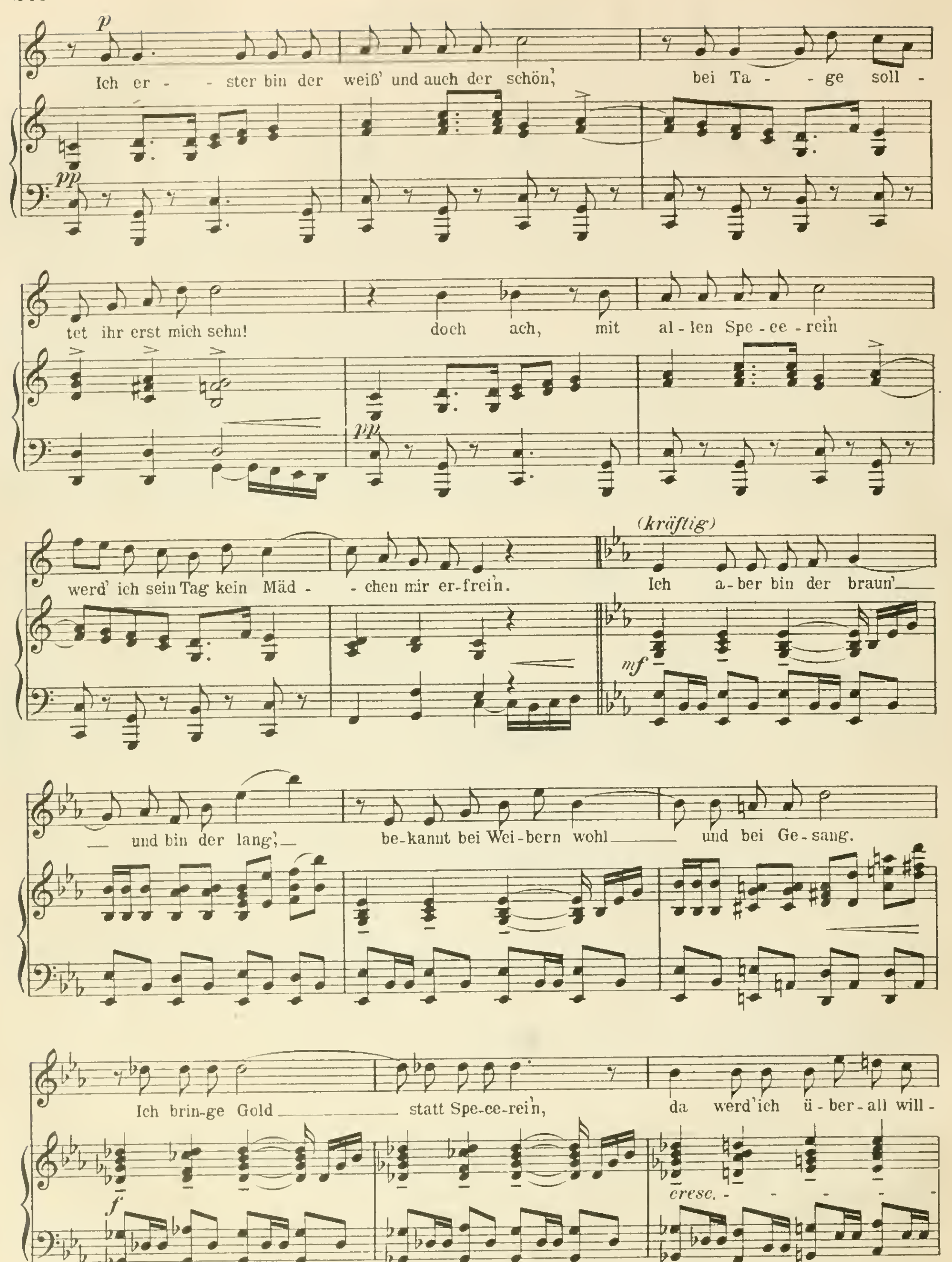

pp
ziert?
pp
Es ist A - na -
p
mf
p
pp
- kre - on's Ruh!
ppp
p
mf
p
p
Früh - ling, Som - mer und Herbst ge - noß der glück - li - che Dich - ter;
pp
vor dem Win - ter hat ihn end - lich der Hü - gel ge - schützt.
pp
dim.
(verklingend)
ppp

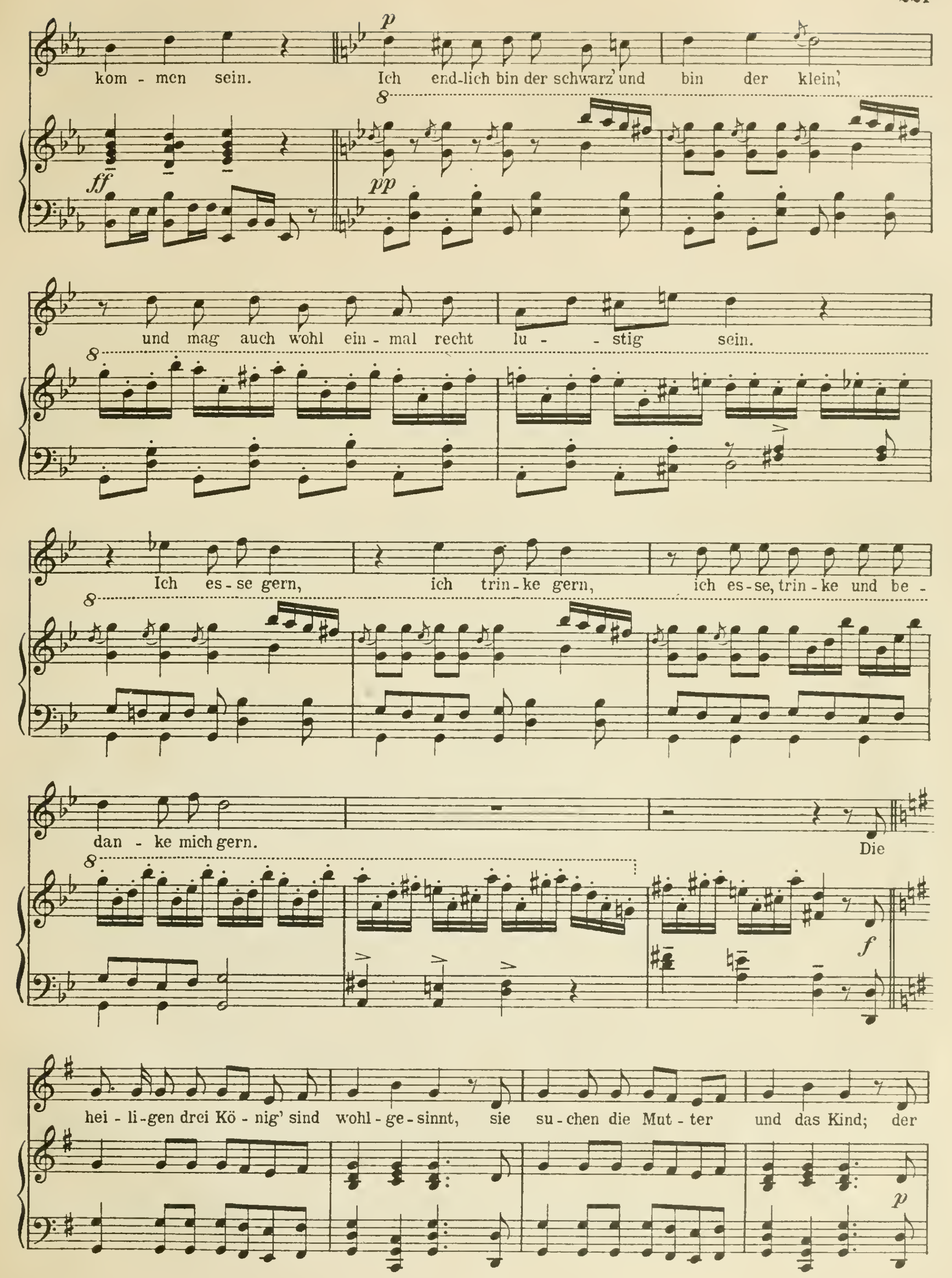
89. Epiphanias*)

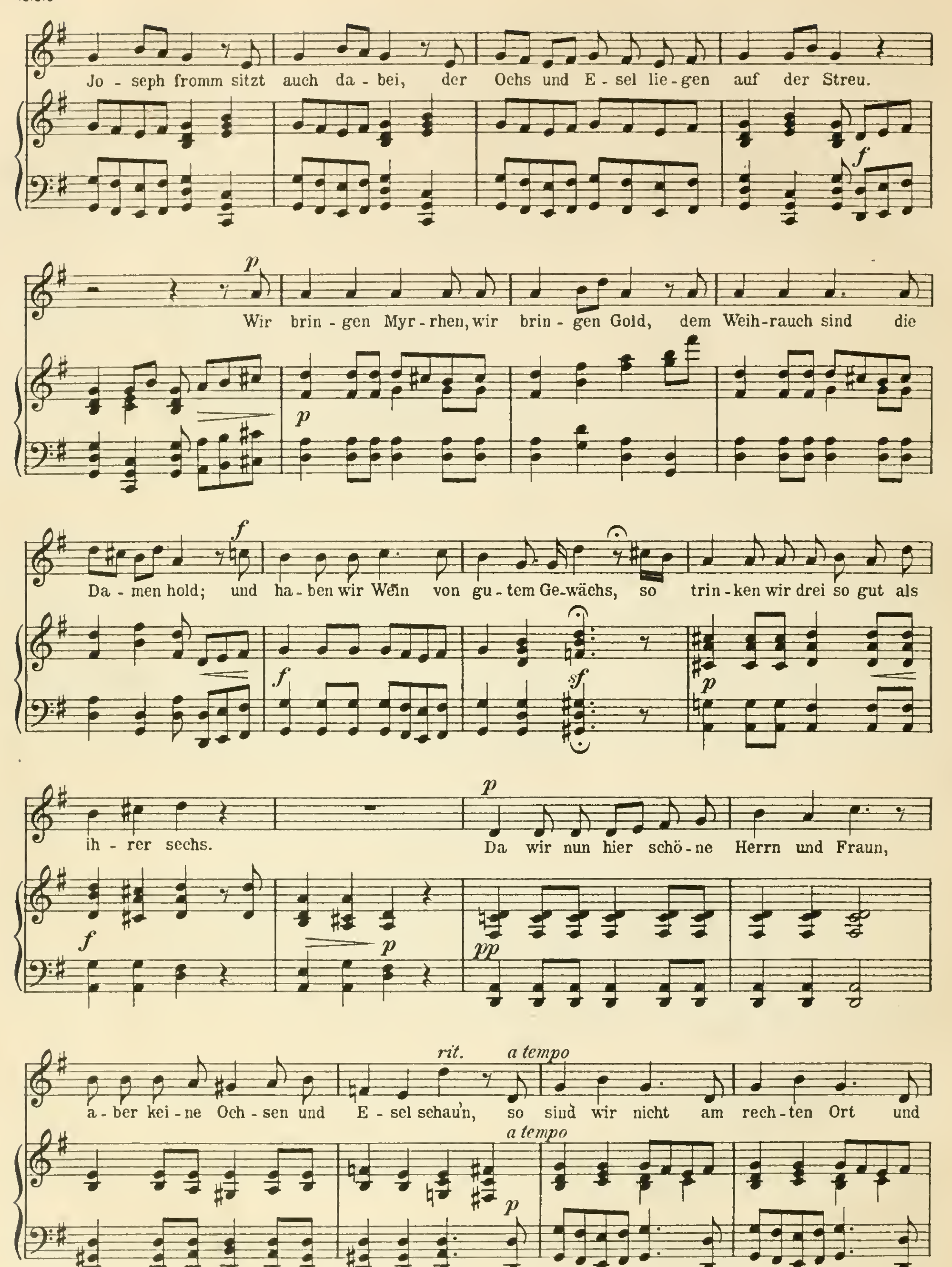
Ende 1780-1781

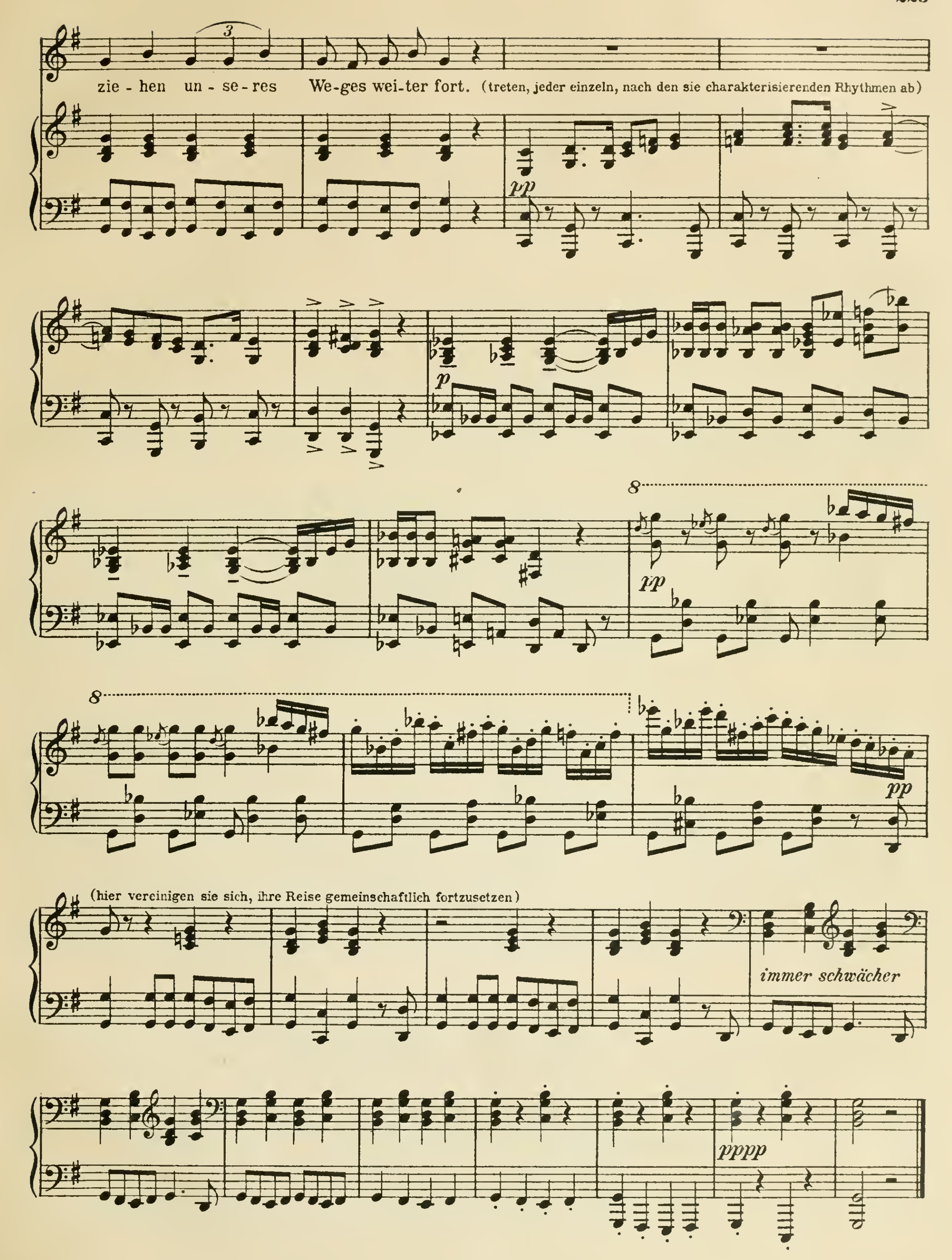


*) Eine Gelegenheitskomposition, welche zur Feier des Geburtstages der Frau Melanie Köchert geschrieben, und von ihren Kindern Ilse, Hilde und Irmina am Tage Epiphanias im Kostüm der heiligen drei Könige gesungen und dargestellt wurde (Anmerkung des Komponisten)
Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Bewilligung der Verlagshandlung C. F. Peters in Leipzig


p
Ich er - - ster bin der weiß' und auch der schön,' bei Ta - - ge soll -
pp
tet ihr erst mich sehn! doch ach, mit al - len Spe - ce - rein
pp
werd' ich sein Tag kein Mäd - - chen mir er - frei'n.
(kräftig)
Ich a - ber bin der braun' — und bin der lang', — be - kannt bei Wei - bern wohl — und bei Ge - sang.
mf
Ich brin - ge Gold — statt Spe - ce - rei'n, da werd' ich ü - ber - all will -
f
cresc.


kom - men sein. Ich end-lich bin der schwarz' und bin der klein,
und mag auch wohl ein - mal recht lu - stig sein.
Ich es - se gern, ich trin - ke gern, ich es - se, trin - ke und be -
dan - ke mich gern. Die
hei - li-gen drei Kö - nig' sind wohl - ge - sinnt, sie su - chen die Mut - ter und das Kind; der
p
ff
pp
f

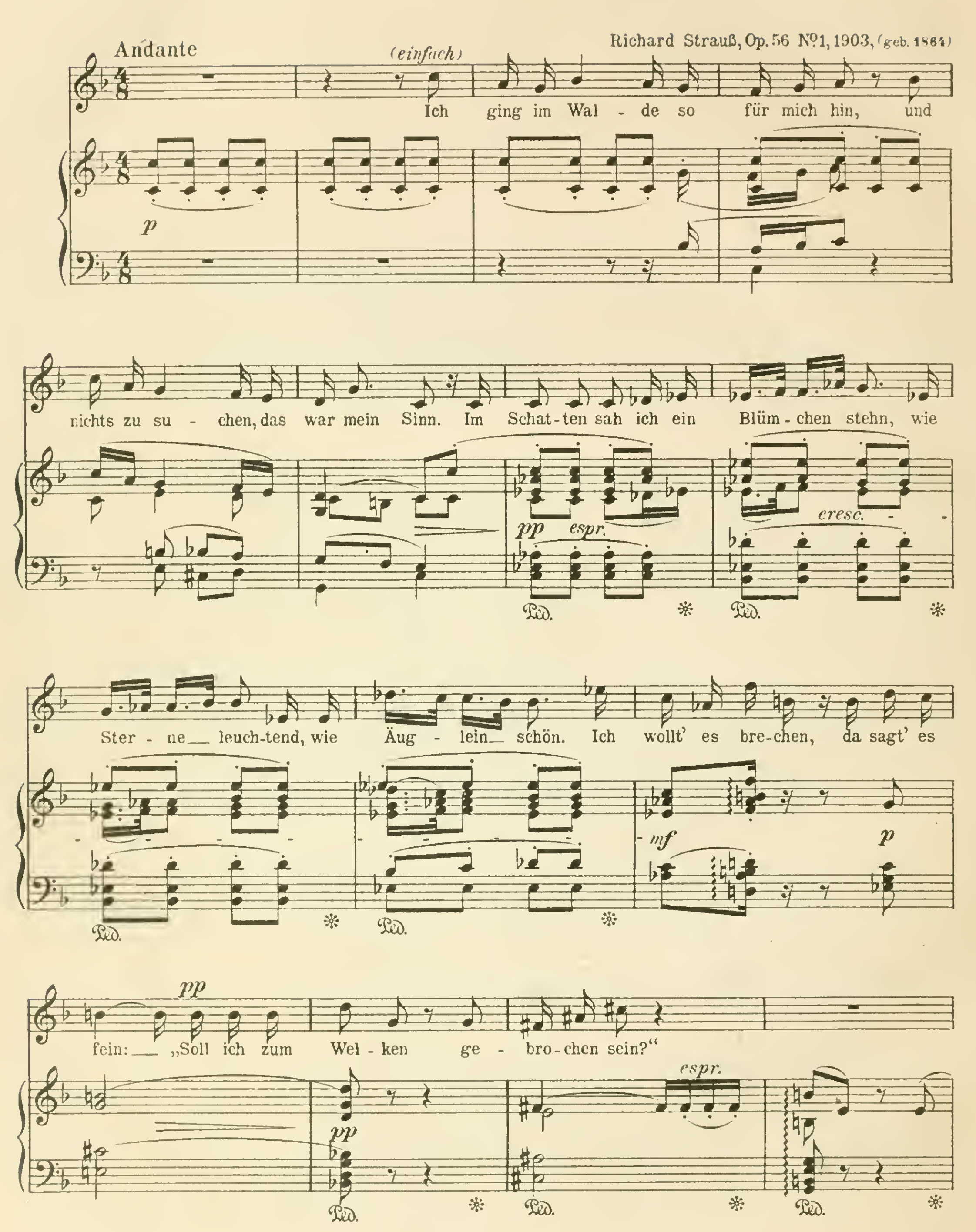

Jo - seph fromm sitzt auch da - bei, der Ochs und E - sel lie - gen auf der Streu.
f
p
Wir brin - gen Myr - rhen, wir brin - gen Gold, dem Weih - rauch sind die
p
f
Da - men hold; und ha - ben wir Wein von gu - tem Ge - wächs, so trin - ken wir drei so gut als
f
sf
p
ih - rer sechs.
f
p
p
pp
Da wir nun hier schö - ne Herrn und Fraun,
rit.
a tempo
a ber kei - ne Och - sen und E - sel schau'n, so sind wir nicht am rech - ten Ort und
a tempo
p



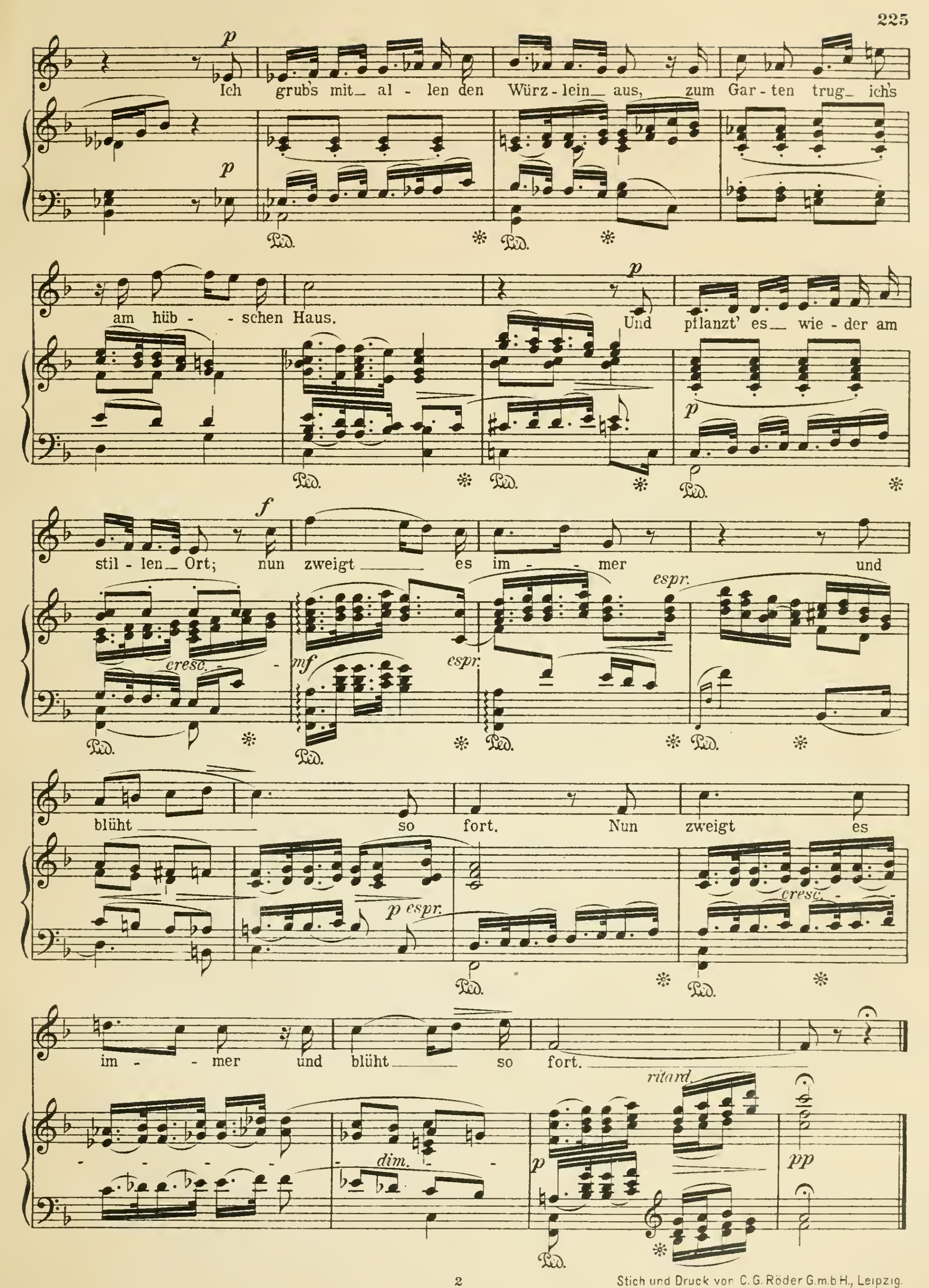
zie - hen un - se - res We-ges wei-ter fort.
(treten, jeder einzeln, nach den sie charakterisierenden Rhythmen ab)
pp
p
pp
(hier vereinigen sie sich, ihre Reise gemeinschaftlich fortzusetzen)
immer schwächer
pppp

90. Gefunden

1813



Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Bewilligung der Verlagshandlung Ed. Bote & G. Bock in Berlin



Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig.

Anmerkungen.

Abkürzungen: i. M. g. = in Musik gesetzt. — o. J. = ohne Jahr.

Ferner werden die Titel zweier früherer Arbeiten, die mit den vorliegenden in Verbindung stehen, abgekürzt zitiert:

G. Schr. 1896 = 11. Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft: Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen. Herausgegeben von M. F., Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft 1896.

G. Jb. 1916 = Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1916. Daraus: Goethe und die Musik. Festvortrag gehalten von M. F. am 17. Juni 1916.

1. Liebe und Tugend. Quelle: Neue Lieder in Melodien gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf, Leipzig 1770 (erschienen im Herbst 1769) Nr. 12.

Wiederveröffentlicht in einem i. J. 1906 vom Insel-Verlag veranstalteten, durch Albert Köster herausgegebenen Faksimile-Neudruck der Breitkopfschen Lieder.

Goethes hochherzige Art, seine Dichtungen zu verschenken, ohne um ihr ferneres Geschick besorgt zu sein, zeigt sich schon gegenüber dem jungen Leipziger Buchhändlerssohn und Theologen Breitkopf, der von Goethe 20 Gedichte — das sogenannte „Leipziger Liederbuch" — handschriftlich zur Komposition erhielt. Wie in der in G. Schr. 1896 abgedruckten No. 1 („Die Nacht"), bekundet der Dilettant Breitkopf auch in dem vorliegenden Liede eine artige, wenn auch bescheidene musikalische Begabung.

Leicht war dem Komponisten die Aufgabe keineswegs gemacht, da das Gedicht, dessen skeptische Stimmung für die Musik ohnehin ungünstig ist, eine eigentlich lyrische Stelle nicht enthält; Breitkopf fand den Ausweg, daß er ein nach französischer Art geformtes, hübsches Klavierstück mit nebenhergehender Begleitung einer Singstimme schuf.*) Bezeichnend sind die gleichsam einer Gavotte entnommenen Achtelgänge in Takt 19—23:



und auch einige Fehler in der Deklamation, z. B. gleich zu Beginn: „Wenn einem Mädchen", und später: „so hat daran der Eigensinn" hängen mit dem rein instrumentalen Charakter des Stückes zusammen. Querstände, wie z. B. im 23. Takte *c* zu *cis*, kommen bei Musikern des 18. Jahrhunderts, u. a. bei Telemann und Phil. Em. Bach, häufig vor.

Die strenge Lehre der Mutter („von Tugend, Keuschheit und von Pflicht") und ihre geringe Wirkung bei der Tochter („und unser Mädchen folgt ihr nicht") läßt der Komponist auf dieselben Töne singen; gerade dadurch wird der Gegensatz übermütig und humorvoll betont.

*) Seine Vorbilder fand Breitkopf in einem großen Teil der musikalischen Liedliteratur seiner Zeit, besonders in der berühmten, oft aufgelegten Leipziger Liedersammlung „Sperontes' Singende Muse an der Pleiße", die fast von Beginn bis zu Ende instrumental gehalten ist und einen ausgeprägt französischen Einschlag zeigt.

Über Breitkopf vgl. G. Schr. 1896 S. 130 und G. Jb. 1916 S. 284.

In Goethes Gedichten stehen unsere Verse seit 1833 in der Abteilung: Epigrammatisches mit der Überschrift: „Beweggrund".

2. Neujahrslied. Quelle: Die Hamburger Zeitschrift „Unterhaltungen", Monat Dezember 1769 S. 590. Wiederabgedruckt bei M. Friedlaender, „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert", 2, 153 (1902).

Der anspruchslose Inhalt der Worte findet in der Musik Löhleins, die im Gegensatz zu der Breitkopfschen aus dem Inhalt der Verse heraus geschaffen und vokal gehalten ist, eine anmutige Unterstützung. Reizvoll wirkt der wiegende 6/8-Takt und dann auch die allerliebste Sequenzsteigerung bei „und fehlt auch".

Der auf S. 2 gebotene Wortlaut des Goetheschen Jugendgedichtes entspricht genau dem Drucke in den „Unterhaltungen", ebenso die Melodie, in der die nicht korrekte Betonung der Endsilben bei „Stände" und „Hände" nicht geändert werden durfte. In die Begleitung wurden einige Füllstimmen eingefügt.

Löhlein, der als junger Mann seiner ungewöhnlichen Größe wegen von preußischen Werbern aufgegriffen und der Potsdamer Garde eingereiht worden war, lebte 1763—79 in Leipzig, wo er in Hillers Konzerten (den späteren Gewandhauskonzerten) als Violinist, Klavierspieler, längere Zeit hindurch auch als Dirigent wirkte, und hat dort wahrscheinlich Goethes persönliche Bekanntschaft gemacht. Als Pädagoge stand er in hohem Ansehen, seine Klavierschule wurde oft aufgelegt und später durch Joh. Friedr. Reichardt und noch durch Carl Czerny bearbeitet.

Goethe hat das Gedicht als Sendeblatt zum Neujahr 1769 an seine Freunde verschickt. „Das Neujahrslied", schreibt er am 30. Dezember 1768 an Käthchen Schönkopf, „das auch Sie werden empfangen haben, habe ich in einem Anfall großer Narrheit gemacht und zum Zeitvertreib drucken lassen". Die Unterschrift: „Seinen Freunden, zum Zeugnis, daß er noch lebt beym neuen Jahre, der kranke Goethe", deutet auf den heftigen Kolikanfall von Anfang Dezember 1768. Vgl. Max Morris, „Der junge Goethe" 6,61.

3. Auf dem Land und in der Stadt. Quelle: Die in der Weimarer Großherzoglichen Bibliothek befindliche handschriftliche Partitur. Vgl. G. Schr. 1896. S. 134 Nr. 13; ebenda auch das neckisch-tändelnde Gedicht von Lenz auf die Komponistin, ferner G. Jb. 1916 S. 299.

Das stark empfundene und ausdrucksreiche Stück erinnert an Glucks einfach-männlichen Ton der Klage. Namentlich hat „Orpheus" augenscheinlich auf die Komponistin gewirkt, die vielleicht auch die gehaltenen Klageszenen der Oratorien Rolles, Philipp Emanuel Bachs und seines Bruders, des Bückeburgers Friedrich Bach, kannte. Neben der schön geschwungenen Melodie fällt die gewählte, reiche Harmonik

auf. Von feineren Zügen sind u. a. die unten angeführten Sextenführungen zu erwähnen (ein Vorklang von Schuberts und Brahms' Art), dann der Trugschluß S. 4, T. 1 bei „hinauszutreiben" und bei der Parallelstelle am Schlusse die Gegenüberstellung von *b* zu *h* bei der Wiederholung von: „immer bleiben". Wirksam ist das helle Dur, das der Klage die segensreiche Arbeit gegenüberstellt.

Die Komposition ist für Singstimme, zwei Oboen, Fagotte, zwei Flöten und Streichquartett geschrieben. Die Klangfarben werden trefflich ausgenutzt, so z. B. beim Eintritt des Dur („Erden Not ist keine Not"), wo die Oboen fortfallen und die erste Flöte die Sext über der Melodie bringt, während zweite Flöte und erste Violine die Singstimme unterstützen. — Im Mollsatz könnte der Gegensatz zwischen der pathetisch-vergeistigten Melodie gegen die im kleinbürgerlichen Stile gehaltenen Verse auffallen. Aber die Komponisten waren noch nicht verwöhnt; legten doch die Modedichter jener Zeit ihren Ballettschäfern und Maskeradenbäuerinnen das philiströseste Zeug in den Mund.

Bei der Aufführung der „Claudine" in Weimar scheint die Partie des alten Bernardo von einer Dame gesungen worden zu sein, denn die vorliegende und folgende Nummer sind im Sopranschlüssel geschrieben. Männliche Sopranisten, wie sie in den Opernhäusern der Heimat der Komponistin (Braunschweig-Wolfenbüttel), in Berlin und Dresden beliebt waren, gab es in Weimar nicht, möglicherweise ist aber ein auswärtiger herangezogen worden.

4. Sie scheinen zu spielen. Quelle: wie Nr. 3.

Ein leicht eingängliches, bühnenwirksames, munteres Stück. Hinzuweisen wäre u. a. auf den guten Kontrast, den die wiederholte piano-Stelle: „ein trauriger Blick" S. 6 Takt 2 und S. 7 Takt 3 und 4 bringt.

Instrumentiert ist das Stück für 2 Oboen, 2 Hörner und Streichquartett.

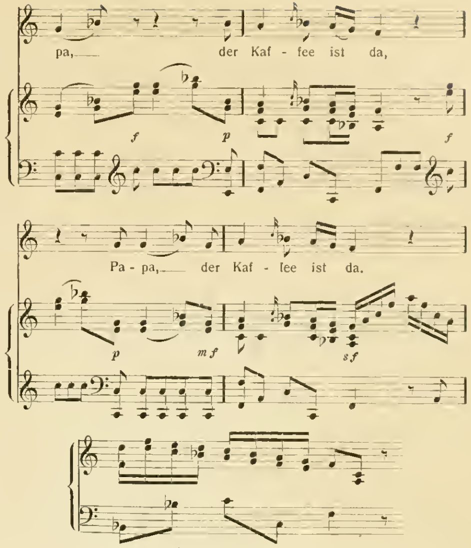
5. Sieh mich, Heilger, wie ich bin. Quelle: wie Nr. 3.

Gut geformte Melodie von langem Atem.*) Der Schluß erinnert an das in den G. Schr. 1896 S. 13 abgedruckte „Veilchen" derselben Komponistin. — Instrumentation: zwei Oboen, zwei Flöten, Fagotte (nicht geteilt) und Streichquartett. Die Bratschen und Fagotte bringen eine Art Serenadenbegleitung.

Aus dem gleichen, bisher ungedruckten Singspiel sei hier noch der Beginn der Ariette des Bernardo: „Da kommt sie geschlichen" geboten, um noch ein Beispiel für die höchst erfreuliche, bühnengewandte und lebendige Art zu geben, mit der die Komponistin Episoden unseres täglichen Lebens anmutig schildert. Die Pausen Takt 5 und 6—7 bieten dem Sänger Gelegenheit, die Wirkung der Worte durch Mimik und Handbewegungen zu unterstützen:



*) Nur die nicht ganz geschickte Harmonisation des 3. und 4. Taktes könnte verraten, daß die Komponistin keine Musikerin von Fach war.



Abgesehen von Glucks viel zu wenig beachteten Operetten gibt es in der deutschen vormozartischen Singspielliteratur nur ganz wenige Stücke, die eine ähnlich große Begabung verraten wie das obige Fragment und namentlich unsere Nr. 3: „Auf dem Land und in der Stadt". Erstaunlicherweise schlug der Versuch, die Musik bei der Verlagsfirma Breitkopf in Leipzig veröffentlichen zu lassen, fehl. Aber man begreift die Begeisterung des musikkundigen Wieland, der der Komponistin i. J. 1777 zurief:

> Und wer als sie [die Musen] vermöchten Dir
> Die Melodien einzugeben,
> Wo das Gefühl als wie von selbst in Töne fließt,
> Die tief im Herzen wiederklingen,
> Die man beim ersten Mal erhascht und nie vergißt
> Und niemals müde wird zu hören und zu singen?

6. Szene aus „Lila". Quelle: Das in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar befindliche Manuskript, überschrieben: Arien und Chöre zu Lila, einem Feenspiele in vier Aufzügen von Siegmund Freiherrn von Seckendorff. Über Seckendorff vgl. G. Schr. 1896 S. 135, G. Jb. 1916 S. 300.

Goethe hat sein Singspiel „Lila" bekanntlich für die Weimarer Hofgesellschaft geschrieben, die es mit der Musik des Kammerherrn von Seckendorff zum ersten Male auf die Bühne brachte.

Der Komponist hat die vorliegende Szene nach den Kräften, die ihm bei der Aufführung zur Verfügung standen, geändert, und so setzte er statt des von Goethe für Frauenchöre gedachten „Laßt uns die Ruh" ein Duett der männlichen Solostimmen, statt des für Männerchor geschriebenen „Auf aus der Ruh" ein Terzett für Sopran, Alt und Baß und ließ statt „Freunde" überall „Freundinnen" singen. Die selbst für die damalige Zeit ganz ungewöhnliche Höhe der Originalnotierung (A dur, im Duett D dur, so daß gleich der erste Ton das hohe A ist!) ist in unserer Ausgabe durch Transposition um eine Quart tiefer (E dur, A dur) beseitigt worden; außerdem sind einige Wiederholungen fortgefallen, und es wurde versucht, die etwas unbeholfene Begleitung des begabten Dilettanten Seckendorff dadurch zu verbessern, daß die Modulationen (S. 11 System 3 Takt 4 und 5) gelegentlich geändert, und daß Zusätze von Gegenstimmen und Imitationen angebracht worden sind.

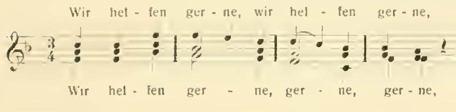
Reigenartige Klänge antworten einander und durchziehen das ganze Stück. Dem Beginn mit seiner aufrüttelnden Sechzehntelfigur und den drastisch-aufmunternden Sforzati nach „Auf aus der Ruh" treten die breiten, wohligen Terz-

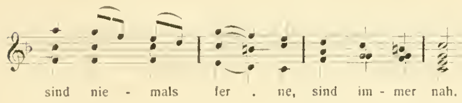
gänge „Laßt uns die Ruh" gegenüber; mit den chromatisch fallenden Achteln auf „euer Getöne" und den wiederholten ausdrucksvollen Bitten auf „Singt uns dazu" vereinigen sie sich zu einer dramatisch lebendigen Szene. — Begleitung auch im Original: Klavier.

7. Am Ziele. Quelle: wie Nr. 6.

Die schön fließende, reiche Musik erinnert an Mozart, von dem jedoch Seckendorff und die übrige Weimarer Hofgesellschaft in diesen Jahren noch nichts kannten. Als Vorbild dürfte wieder Gluck gedient haben. — Prächtig ist der Ausdruck des Jubels getroffen, später das Abbrechen der Musik, wie wenn die Freude Lila in ihrem Glück verstummen machte (S. 15 die letzten 8 Takte, S. 16 die ersten 8 Takte). — Begleitung: Klavier, nur bei den Takten 5—14 traten obligate, nicht näher bezeichnete Instrumente (wohl Flöten oder Oboen) dazu. — Der Herausgeber hat die Harmonie etwas voller gestaltet, die Stimmführung unangetastet gelassen.

Aus demselben Singspiel „Lila" sei hier noch der Beginn eines Chores wiedergegeben, dessen schöne Melodie eine starke Abhängigkeit von dem Gesange der seligen Geister aus Glucks „Orpheus" zeigt:





8. Der Fischer. Quelle: Volks- und andere Lieder, mit Begleitung des Fortepiano, i. M. g. von Siegmund Freyherrn von Seckendorff, Weimar 1779 Nr. 1.

Wie der „König in Thule" (G. Schr. 1896 S. 22) gehört auch unser Lied zu den Goetheschen Gedichten, die mit Seckendorffs Weise ihre erste Veröffentlichung gefunden haben. — In der Komposition ist der Erzählerton gut getroffen, ebenso die „ahnungsvolle Stimmung, wie sie sich, der Welt des Wunderbaren und den gewaltigen Naturkräften gegenüber, im schwächeren Menschen entfalten muß."*) Das Wasserelement wird durch die wogende Begleitung, seine lockende Wirkung durch das chromatisch Hinabgleitende der Melodie im vierten Takte gemalt. Das Zurückgreifen auf den Beginn am Schlusse der Melodie macht das Ganze musikalisch einheitlich.

Der Herausgeber hat in der Begleitung einige ergänzende Füllnoten angesetzt und das Ganze etwas klaviermäßiger zu gestalten versucht.

9. Romanze aus „Claudine". Quelle: wie Nr. 8.

Die charakteristische Vortragsbezeichnung „Abendtheuerlich", die Seckendorff seinem „König in Thule" gibt, würde auch für dieses Lied passen. Gleich die ersten in echte Balladenstimmung getauchten Takte rufen dem Hörer förmlich zu: „Merk' auf, ich will Dir was erzählen!" Wie hübsch wirkt das die Periode abschließende Nachspiel nach „genung!" Und wie es bei echten Strophenliedern stets der Fall sein soll, schmiegt sich die anmutig-freundliche Illustration der Worte: „liebgekost und liebgeherzt" auch in den entsprechenden anderen Versen den angeschlagenen Stimmungen aufs Beste an. Zu größerer Bedeutung erhebt sich die ausgezeichnete Komposition noch in ihrem zweiten Teile, der nach der Wiederholung des Melodiebeginns in Moll ganz andere Wege geht und mit dem packenden Rufe: „Pedro!" in ergreifender Weise auf der Dominante schließt.

Die Imitationen S. 18 System 3, Takt 1,2 sind neu hinzugesetzt worden.

*) Goethes Worte über die Behandlung von Balladen.

10. Romanze aus „Erwin und Elmire". Quelle: „Gesänge mit Begleitung des Klaviers (ohne Namen des Komponisten). Leipzig und Wintertur, Verlegts Heinrich Steiner und Compagnie 1777."

Nach den Darbietungen hochbegabter Dilettanten (Nr. 3—9) wieder die Komposition eines Fachmusikers. — Das schlichte, in seiner bescheidenen Haltung treuherzig und fast volksmäßig wirkende Lied bringt eine jener Weisen, die Goethe später mit folgenden an Kayser gerichteten Worten charakterisiert: „Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt." Besonders hübsch sind die letzten drei Takte geformt.

Die vorn abgedruckte Lesart des Gedichts und die Interpunktion stimmen mit der frühesten Fassung Goethes und der Kayserschen überein. Kaysers oben erwähnte Gesänge tragen auf dem Titelblatt Goethes hier zum ersten Male gedruckte Verse als Motto:

„Tief aus dem Herzen hingesungen,
Nehmt diese Lieder herzenein,
So ist mir jeder Wunsch gelungen,
So sind auch Eure Freuden mein."

Goethes Name ist aber nicht genannt.

Über Kayser vgl. G. Schr. 1896 S. 135 und G. Jb. 1916 S. 300 und 305 ff.

11. Bußlied aus „Erwin und Elmire". Quelle: wie Nr. 8.

Das nicht gerade reiche, aber warm empfundene, leicht verständliche Lied ist für Kaysers Art bezeichnend.

Kleine Füllnoten sind hinzugesetzt worden.

12. Szene aus „Scherz, List und Rache". Quelle: Die in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar befindliche handschriftliche Partitur. — Instrumentation des vorliegenden Stückes: Streichquartett und Oboen.

Die lebendige, dankbare Szene zeigt Kaysers Begabung für theatralische Wirkungen; so gleich in den ersten Takten, wo Scapin bei seiner Anpreisung sich kaum Zeit zum Atemholen gönnt, oder in der Charakterisierung des neugierigen Doktors, besonders aber im Auftritt Scapinens. Plastisch steht in der Arie die durchtriebene Heuchlerin vor unseren Augen, die durch Abbrechen des Gesanges, Klagen und Seufzen innere Bewegung vorspiegelt; auch die starken Kontraste in der Modulation helfen das Bild beleben. (Vgl. S. 24 System 1, 3, 5, S. 25 System 1, 2, 3.) Sehr hübsch wirkt u. a. der überraschende Eintritt des B dur S. 24 System 4 Takt 1. — Die in dieser Arie bewährte Kunst der Charakterisierung war es, die auf Goethe starken Eindruck machte, und für die er dem Komponisten ganz besonders dankte.*)

Die Arie „Ein armes Mädchen" wurde in der G. Schr. 1896 S. 100 zum ersten Male gedruckt; in der vorliegenden Ausgabe aber wird außerdem die Einleitung gebracht, die erst die Situation klärt und dem Stücke die rechte dramatische Stellung gibt.

Die im Original gar zu breit geratene Einleitung (S. 21—23) ist stark gekürzt und die Begleitung etwas vervollständigt worden.

Ganz vorzüglich ist Kayser die Eingangsszene des ersten Aktes von „Scherz, List und Rache" gelungen: „Will niemand kaufen von meinen Waren", — leider ein allzu langes Stück, als daß eine Aufnahme in unsere Sammlung möglich gewesen wäre.

13. Für Männer uns zu plagen. Quelle: Das in der Großherzoglichen Bibliothek befindliche Manuskript der vollständigen Musik zum Singspiel: „Die Fischerin."

Ein eigensinnig-kokettes Stück, das von stetig sich wiederholenden dynamischen Gegensätzen beherrscht wird. Bei der Stelle: „uns zu plagen" glaubt man Dortchen mit dem Fuß ärgerlich stampfen zu sehen, so bildhaft wirken musikalischer Ausdruck und melodische Deklamation.

Bekanntlich hat Goethe die Partie des Dortchen in dem Singspiel: „Die Fischerin" für Corona geschrieben, die als gute Musikerin es sich nicht nehmen ließ, alle in das Stück ein-

*) Ähnliche dramatische Situationen finden sich häufig in der italienischen Opera buffa von Pergolesi (1733) bis Rossini (1816); freilich erzielte die Genialität dieser Meister noch ganz andere Wirkungen.

gestreuten Gesangseinlagen selbst zu komponieren. Coronas Komposition des „Erlkönigs" (aus der „Fischerin") steht in G. Schr. 1896 S. 64.

14. O Mutter, guten Rat mir leiht. Quelle: wie Nr. 13.

Die Weise ist in Anlage und Charakter ganz volksliedmäßig gehalten und trifft den Ton gut, ohne allerdings einen gewissen Dilettantismus in der Faktur zu verleugnen. — Wie im vorangehenden Stücke zeigt sich auch hier die Vorliebe der Komponistin für den plötzlichen Wechsel zwischen stark und leise.

Es war lange Zeit zweifelhaft, ob Goethe die Verse von Herder entlehnt hat, oder dieser sie unserem Dichter verdankt. Jetzt erscheint es sicher, daß das Gedicht von Herder stammt, der es aus der dänischen Sammlung Kjämpe Viser (1739) übersetzt hat. Goethe gab dem Liede in seinem Singspiel „Die Fischerin" eine Stelle.

15. Szene aus „Claudine von Villa Bella". Quelle: die in der Königlichen Bibliothek in Berlin befindliche handschriftliche Partitur des Reichardtschen Singspiels.

Eine hübsch entworfene, bühnenmäßig geformte Szene. Sie enthält ihre eigentliche dramatische Kraft durch die schroffe Gegenüberstellung der schmachtenden Gesänge Claudinens und Lucindens und der trotzig-energischen, vorwärtsstürmenden Mollsätze des Rugantino: „Cupido, loser, eigensinniger Knabe" und „von meinem breiten Lager bin ich vertrieben", die durch ihre unregelmäßige rhythmische Gliederung (fünftaktiger Rhythmus mit zwei Takten Nachspiel) und ihre kurze, fast deklamatorische Art einen sicher gestalteten, charaktervollen Kontrast bringen. Der Ausgang lenkt in die Stimmung des Beginns zurück.

Goethe, der die drei von Rugantino gesungenen Vierzeiler („Cupido, loser, eigensinniger Knabe" usw.) später in seiner „Italienischen Reise" einzeln abdrucken ließ (Januar 1788 unter der Überschrift: „Bericht") nannte die Verse in seinem Brief an Frau von Stein vom 9. Februar 1788 „sein Leibliedchen". Noch 41 Jahre später beschäftigte ihn das Gedicht: „Ich werde es nicht zum zweiten Male machen und wüßte auch nicht zu sagen, wie ich dazu gekommen bin; wie uns denn dieses sehr oft geschieht" sagte er am 6. April 1829 zu Eckermann, und auf dessen Frage, wie es komme, daß die Verse wie gereimt klängen, antwortete er: „Es liegt im Rhythmus. Die Verse beginnen mit einem Vorschlag, gehen trochäisch fort, wo denn der Dyktylus gegen das Ende eintritt, welcher eigenartig wirkt, und wodurch es einen düster klagenden Charakter bekommt". Goethe nahm eine Bleifeder und teilte so ab:

◡ | — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡
Von | meinem | breiten | Lager | bin ich ver | trieben.*)

In fast identischem Rhythmus ist, wie unsere Seite 30 zeigt, Reichardts Komposition geschrieben, dessen Cupido-Satz Goethe in derselben Unterredung für „ganz besonders gelungen" erklärte.

Bei Reichardt schließt die Szene mit Rugantinos Versen: „Du hast mir mein Gerät verstellt und verschoben", die zu der Melodie „Cupido, loser, eigensinniger Knabe" erklingen.
Über Reichardt vgl. die in G. Schr. 1896 abgedruckten 8 Kompositionen und G. Jb. 1916 S. 307 ff.

16. Bundeslied. Quelle: Göthes (so) Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt, königl. westf. Capell-Direktor, Erste Abteilung, Leipzig o. J. (1809) S. 23.

Die Melodie ist die spätere von zweien, die Reichardt zu dem Gedichte setzte. Ihr ist das seltene Glück zuteil geworden, noch heute im frohen Kreise mit der gl ichen Hingabe gesungen zu werden, wie sie einst von Reichardt gestaltet wurde; seit über hundert Jahren steht sie in fast allen Kommersbüchern. — Die Verse sind ursprünglich als Hochzeitslied zur Vermählung des Predigers Ewald in Offenbach gedichtet. Man vergleiche noch die herzlichen Worte, mit denen Goethe sie in seiner Selbstbiographie den Nachkommen empfiehlt:

„Da dies Lied sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat und nicht leicht eine muntere Gesellschaft beim Gastmahl sich versammelt, ohne daß es freudig wieder aufgefrischt werde, so empfehlen wir es auch unseren Nachkommen und wünschen allen, die es aussprechen und singen, gleiche Lust und Behagen von innen heraus, wie wir damals, ohne irgend einer weiteren Welt zu gedenken, uns im beschränkten Kreise zu einer Welt ausgedehnt empfanden."

Allerdings ist die Melodie, an die Goethe hier denkt, nicht die Reichardtsche, sondern die von Zelter. — Auch Beethoven und Schubert haben die Verse in Musik gesetzt.

17. Aus „Lila". Quelle: wie Nr. 16, zweite Abteilung (1809) S. 46.

Für den Musiker lag es nahe, den Gegensatz der beiden Teile des Gedichtes durch die einfachsten Mittel seiner Kunst wiederzugeben: Auf einen unruhigen Mollsatz läßt Reichardt das Dur mit einem frischen, klangvoll sich steigernden Hymnus folgen, der mutige Lebensbejahung atmet. — Brahms' trotzige „Beherzigung" op. 93a Nr. 6 zeigt dieselbe Anlage und Tonart wie unser Lied. — Zu anderen Gesängen aus dem Singspiel „Lila" vergl. oben Nr. 6 und 7.

18. Schäfers Klage. Quelle: wie Nr. 16, erste Abteilung S. 19.

Das schlichte Lied ist warm empfunden, eine eigenartige sehnsüchtige Stimmung liegt in der volkstümlichen Melodie, besonders am Schlusse bei den Worten: „dem Schäfer ist gar so weh".

19. Trost in Tränen. Quelle: wie Nr. 16, erste Abteilung S. 32.

Mit wenigen Mitteln erzielt Reichardt ein im Ausdruck reiches Lied von schönster Geschlossenheit, das durch einfache Gegenüberstellung von Dur und Moll (Frage und Antwort) seine Wirkung erreicht. Auch in der Begleitung ist dieser Kontrast betont: auf kurze Achtelschläge folgen breite gebrochene Akkorde. — Man vergl. noch Brahms' Komposition desselben Gedichtes, unten Nr. 83.

20. Mut. Quelle: wie Nr. 16, zweite Abteilung S. 2.

Der Inhalt der Verse wird ganz verständlich, wenn man die Überschrift des Manuskripts und ersten Druckes beachtet: Eis-Lebens-Lied. Man weiß, welch begeisterter Schlittschuhläufer Goethe war.

Das leidenschaftliche Lied weist prophetisch auf manche Gesänge Schuberts, der Reichardts Lieder gekannt und geschätzt hat. Der rastlos hineilenden Begleitung gesellt sich die Singstimme bald frei deklamierend, bald in Ansätzen zu einer Kantilene. Die kühne Rhythmik, die dem $\frac{6}{8}$-Takt der Begleitung zweimal (Takt 7 und 27) einen $\frac{3}{4}$-Takt der Singstimme gegenüberstellt, zeichnet treffend Kraft und Entschlossenheit.

21. Aus Euphrosyne. Quelle: wie Nr. 16, zweite Abteilung S. 40.

Wie die vorangegangenen Lieder bringt auch dieses starke und eigene Stück einen Vorklang Schubertscher Weise (vergl. G. Jb. 1916 S. 308). In der Auffassung des Textes nicht ohne Größe, in den bildlichen Ausschmückungen (der Begleitung) von reicher Erfindung, bietet Reichardt hier eines seiner vorzüglichsten Lieder. Ungewöhnlich stark wirkt der Schluß, wo das helle Dur noch kräftiger, als es die Worte vermögen, den anbrechenden Morgen verkündet.

Als Motto könnte über der Komposition der Vers aus den Exequien für Mignon im „Wilhelm Meister" stehen: Denn der Ernst, der heilige, macht allein das Leben zur Ewigkeit.

22. Sehnsucht. Quelle: Die in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar befindliche Handschrift aus Goethes Nachlaß.

*) Vgl. von Biedermann, Goethes Gespräche 7, 49.

Ähnlich wie Beethoven und Schubert hat Zelter seine Kunst an „Mignons Lied" immer von neuem versucht. Nicht weniger als vier verschiedene Fassungen liegen von seiner Hand vor, von denen gerade unsere Komposition — musikalisch die stärkste — nicht gedruckt wurde. Gleich der Beginn trifft mit den einfachsten musikalischen Mitteln die Grundstimmung des Ganzen, die dann durch das Seufzen und Klagen der Melodie bei den Worten „Ach die mich liebt und kennt" noch vertieft wird. — Es klingt, wie wenn der Schmerz die Stimme erstickte. Auch der Aufschwung zum Schlusse bei „ist in der Weite" ist voll Wärme und Wahrheit des Ausdrucks. Trefflich wirkt dabei das überraschende hohe e (S. 43 System 3 Takt 2). Man sieht, Zelter war als Komponist durchaus nicht immer nur „derb und tüchtig", wie das von ihm komponierte Goethesche Gedicht „Dichten ist ein Übermut" überschrieben ist.*)

Merkwürdigerweise betont Zelter der Melodie zuliebe: „was ich leide".
Nach Goethes Worten in „Wilhelm Meister" sollen die Verse „nur wer die Sehnsucht kennt" mit dem herzlichsten Ausdruck gesungen werden.

23. Erster Verlust. Quelle: Zelters „Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Pianoforte", 4. Heft, Berlin o. J. (1810) Nr. 12.

Das Eigene des Liedes liegt in der innigen Klage: „Einsam nähr ich meine Wunde", dann aber auch in der poetischen Art, wie die bei Zelter sonst nicht häufigen Zwischenspiele die angeschlagenen Stimmungen ausklingen lassen und so das Ganze einheitlich binden. — Auf die charaktervolle Modulation im sechsten Takt vor Schluß (bei „Zeit") sei besonders aufmerksam gemacht; man beachte den Sprung vom *cis* zum *es*.**)

24. Der Musensohn. Quelle: wie Nr. 23, Nr. 10.

Ein heiteres, munteres, früher sehr beliebtes Lied, das den „geselligen" Ton hübsch trifft und förmlich zum Mitsingen einlädt. Der Schluß der Melodie und des Klavierritornells einen Ausblick auf weiteres frohes Umherstreifen bietend. Vergl. noch weiter unten Nr. 46: Schuberts Komposition auf denselben Text.

25. Um Mitternacht. Quelle: Die in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar befindliche, aus Goethes Nachlasse stammende Handschrift. Im Druck: Neue Liedersammlung von Carl Friedrich Zelter, Berlin o. J. (1821), der die erste Veröffentlichung des Gedichtes bringt, ist die Musik durch übermäßige, unnötige Koloraturen verschlechtert. — Zelter schreibt die Varianten der Melodie in den einzelnen Strophen aus und setzt sie förmlich partiturmäßig untereinander.***)

Am besten wirkt in der Komposition die gute Deklamation gleich am Anfang: „nicht eben gerne, klein, kleiner Knabe" und die Kantilene: „sie leuchteten doch alle gar zu schön", wo die den Kern der Verse bildende Stimmung plötzlich hervorbricht. Dies und eine gewisse mystische Wirkung der Musik mag Goethe bestochen haben, dem das Gedicht wie wenige andere ans Herz gewachsen war. So ist es zu erklären, daß er nach dem letzten musikalischen

*) Man vergl. hierzu die auf andere Zeltersche Gesänge passende geistreiche Charakterisierung Konrad Burdachs: „Zelter, der nach seiner handfesten, gesund verständigen Natur mehrere der schönsten Divangedichte in seine klarlinigen, wohlgemauerten Tongebilde eingebettet hat." — Über Zelter vergl. noch die in der G. Schr. 1896 abgedruckten acht Lieder und G. Jb. S. 310 ff.

**) Auf den Gegensatz, wie Reichardt und Zelter sich dem Klavierpart in den Liedern gegenüberstellen, ist im G. Jb. 1916 S. 311 hingewiesen worden.

***) Zelter begleitet seine Übersendung an Goethe mit den Worten: „Hiemit erhältst Du das Mitternächtliche Wesen, sauber abgeschrieben; in jeder Note steckt ein Gedanke an Dich: wie Du bist, wie Du warst und wie der Mensch seyn soll. Besser kann ich's nicht machen."

Abend, der in seinem Hause stattfand, äußerte: „,Um Mitternacht' hat sein Verhältnis zu mir nicht verloren, es ist von mir noch ein lebendiger Teil und lebt mit mir fort" und ferner zu Eckermann am 12. Januar 1827: „Das Lied bleibt schön, so oft man es auch hört, es hat in der Melodie etwas Ewiges, Unverwüstliches".

Kaum minder warm lautet Goethes Urteil in Briefen an Zelter vom 19. März 1818 und 2. Mai 1820, wie auch in Aufsätzen, aus denen hervorgeht, wie lieb dem Dichter das Werk geworden war. In „Kunst und Altertum" heißt es:

> Hier nun fühl' ich unwiderstehlichen Trieb, ein Lebenslied einzuschalten, das mir seit seiner mitternächtigen unvorhergesehenen Entstehung immer wert gewesen, komponiert aber von meinem treuen Wirkens- und Strebensgefährten Zelter zu einer meiner liebsten Produktionen geworden.

und weiter:

> Ich lade meine in Deutschland ausgesäeten Freunde und Freundinnen hiedurch schönstens ein, sich es (Zelters Lied) recht innigst anzueignen und zu meinem Andenken von Zeit zu Zeit bei nächtlicher Weile liebevoll zu wiederholen. Man lasse mich bekennen, daß ich, mit dem Schlag Mitternacht im hellsten Vollmond aus guter, mäßig aufgeregter, geistreich-anmutiger Gesellschaft zurückkehrend, das Gedicht aus dem Stegreife niederschrieb, ohne auch nur früher eine Ahnung davon gehabt zu haben.

In ganz ähnlicher Weise äußert sich Goethe in den „Annalen" über „das Lied Um Mitternacht, welches mir desto lieber und werter ist, da ich nicht sagen könnte, woher es kam und wohin es wollte". Man erinnert sich dabei der Worte Goethes über die Entstehung seiner Dichtungen: „Es sang bei mir" und „die Lieder machten mich, nicht ich sie". Und in seiner Selbstbiographie spricht der Dichter davon, daß er gerade für solche Poesie eine besondere Ehrfurcht gehabt habe, gegen die er sich ungefähr wie die Henne gegen die Küchlein verhielt, die sie ausgebrütet um sich her piepsen hört. — Hieraus erklärt sich vielleicht Goethes leise Überschätzung gerade dieses Gedichts.

Auch Zelter selbst war, wie aus seinen Briefen hervorgeht, stolz auf seine Komposition, die aber nicht zu seinen stärkeren Arbeiten gehört und für seine Art keineswegs bezeichnend ist. Es fehlt die Linie in der Melodie, die in zu viele Einzelperioden zerfällt. Nur zwei Male kommt es zu geschlossenen viergliedrigen Perioden. Auch im einzelnen tritt eine fast äußerliche, mehr der Fertigkeit als dem Gedanken folgende Schreibweise hervor, z. B. bei dem Sprunge der Melodie am Schlusse (Dezime und None hintereinander) oder bei rein schematischen Figuren, wie „des Vaters Haus" und „Stern". — Zusammenfassend möchte der Verfasser (bei aller Ehrfurcht vor Goethe) aussprechen, daß er Zelters Lied für unbedeutend hält. Die Leser des vorliegenden Neudrucks haben Gelegenheit, sich selbst ein Urteil zu bilden.

26. Der Gott und die Bajadere. Quelle: Schillers Musenalmanach für 1798; später abgedruckt in Zelters „Sämtlichen Liedern, Balladen und Romanzen für das Pianoforte", 3. Heft (1812).

Zelter komponierte die Ballade für Harfe und Gesang, um schon durch die Instrumentation das exotische Moment zu betonen. Für die Harfe bietet unser Klavier nur einen unvollkommenen Ersatz, denn das Rhapsodische der Komposition und auch Einzelheiten, wie das Nachspiel, das auf der Harfe duftig und leicht hinschwebend, auf dem Klavier aber leer wirkt, weisen auf die originale Besetzung. — Als Strophenlied eine bemerkenswerte Leistung. Die Melodie, deren Beginn direkt aus dem Choral genommen erscheint, schmiegt sich den verschiedenen Stimmungen, wie sie die einzelnen Strophen des Gedichtes bieten, ohne Zwang an.*) Prächtig ist der geheimnisvolle Klang des zweiten Teils getroffen: das ununterbrochen vier Takte hindurch währende Verweilen auf *as*, das harmonisch von Takt zu Takt neu gewertet wird — ein Gedanke, der Carl Loewe beeinflußt hat — und die schnell aus dem Halbdunkel ins Helle führende

*) Wieland sagte darüber der Herzogin Anna Amalia, er habe es für unmöglich gehalten, daß eine und dieselbe Melodie so oft wiederholt werden könne, ohne lästig zu werden; nun sähe er, daß sie im Gegenteil dadurch mehr eingreife.

Kadenz zum Dur. Auch hier wird mit einfachen Mitteln eine Wirkung erzielt.

Goethe hörte die Komposition 1815 von Marianne von Willemer „so schön und innig, als nur denkbar vorgetragen".

Fünf Jahre vorher hatte er über sie an Schiller geschrieben, sie sei ihm sehr wert, und auch Schiller*), Wieland und das Ehepaar Körner schätzten das Werk hoch ein. — Vergl. H. G. Gräf, Goethe über seine Dichtungen, 7 (1) S. 83.

Wie im „König in Thule" (G. Schr. 1896 S. 25 und 136) hat Zelter auch in unserer Ballade, „durch die Kirchentonarten manches zu erreichen gesucht"; so äußerte er sich am 26. Mai 1822 gegen Goethe. In beiden Kompositionen hielt er sich aber keineswegs streng an eine alte Tonart, in unserer Ballade könnte man höchstens bei der Wendung von Bmoll nach Cdur im 4. Takt vor Schluß an ein in die große Unterterz transponiertes Phrygisch denken.

In eine höhere musikalische Sphäre sind „Der Gott und die Bajadere" und „Der Totentanz" später durch Carl Loewes farbenreiche Kompositionen gehoben worden: op. 45 Nr. 2 und op. 44 Nr. 3.

27. Totentanz. Quelle: Sechs deutsche Lieder für die Baßstimme, Berlin o. J. (1826) Nr. 3.

Am 15. März 1814 hatte Goethe das Gedicht an Zelter mit den Worten gesandt: „Ich schicke Dir das Beste, was mir voriges Jahr von guten Geistern gegönnt worden. Belebe diese Gebilde durch Deinen Hauch", worauf der Freund acht Tage später erwiderte: „Gestern Abend gegen 11 Uhr, als ich zu Hause kam, finde ich Dein kleines Briefchen und mache mich sogleich, in der schönen nächtlichen Stille, an den ‚Totentanz'. Das Wesen hat mich wunderbar erschreckt, denn indem ich die letzten Noten aufzuschreiben im Begriff bin, schlägt meine großmäulige Stubenuhr zwölfmal hinter einander, daß ich in der That zu Bette gehn und das Letzte erst diesen Morgen aufschreiben muß."

Zelter steht in dieser vortrefflich entworfenen Ballade unmittelbar in der Nachbarschaft Loewes, der dem Vorgänger viel zu verdanken hat. Von Beginn bis zu Ende bewegt sich der Komponist im engsten harmonischen Kreise und trifft doch das Gespenstige, Spukhafte packend durch den dunklen Klang der unbeugsamen Mollstimmung, durch die einfache Deklamation, die keinen Platz für melodische Erweiterungen findet. Den Ausdruck des Unheimlich-Grausigen aber steigert er noch durch die sich folgenden Sprünge in die Terz, Quart, Quinte, Oktave: *a b a cis, a b a d, a b a e, a b a a*, denen ein mächtiger Abstieg und schließlich der klappernde Totentanz folgt. Ein kleines Kunstwerk in der nicht allzu reich bestellten Literatur der frühen deutschen dramatischen Balladen.

Den Artikel der in Goethes Überschrift hat Zelter ausgelassen.

28. Der junge Jäger. Quelle: Zelters Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Pianoforte, 1. Heft, o. J. (1810) Nr. 9.

„Der „Schneider" ist ganz exzellent und erregt immer großes Wohlgefallen" schrieb Goethe am 18. November 1810 dem Komponisten über sein Lied.

Während Mozart, Haydn, besonders auch Beethoven Scherzstücke wie das vorliegende als Kanons zu komponieren pflegten, liegt hier ein kleiner unbegleiteter Satz für zwei Singstimmen voll vergnüglicher Laune vor — ein Beispiel für Zelters Humor, der uns so oft aus seinen Briefen und vor allen aus seinen Männerchören entgegenklingt. Zu der Taktvorzeichnung: $\frac{6}{16}$ sei bemerkt, daß im achtzehnten Jahrhundert Sechzehntel stets schnelle Bewegung andeuteten. $\frac{6}{16}$-Takt ist also nicht etwa dasselbe wie $\frac{3}{8}$-Takt.

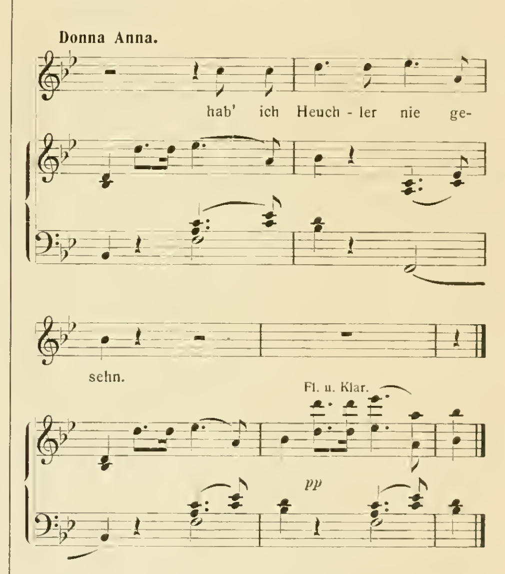
Bei Goethe sind die Verse „Schneidercourage" überschrieben.

*) Wenn Schiller am 7. August 1797 dem Komponisten schrieb: „Besonders freute es mich, daß Sie die drei Schlußverse [die letzten 8 Takte unserer Komposition] gerade so und nicht anders genommen haben; ich wollte wetten, daß hundert andre hier den Gang recht rasch und hüpfend gemacht haben würden, weil die Versart gewissermaßen dazu verführen kann", so zeigt dieses Urteil, daß Schiller in Jena nicht das Glück gehabt hat, mit bedeutenden Musikern zu verkehren. — Zelter hat noch im März 1827 in einem an Goethe gerichteten Brief seiner Komposition ausführlich gedacht.

29. Nähe des Geliebten. Quelle: Das in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar befindliche Autograph mit der Überschrift: „Deutsche Lieder von Goethe, komponiert von Himmel. Manuskripte zum Himmlischen Andenken hinterlassen dem göttlichen Dichter in Weimar, den 29. Septbr. 1806" Nr. 3.

Die Druckausgabe der Lieder, die ein Jahr später veröffentlicht wurde, widmete Himmel der Königin Luise; der Begleitung für Klavier hat er hier noch eine solche für Gitarre beigesellt.

Der Autor, seit 1795 als Nachfolger Johann Friedrich Reichardts Hofkapellmeister in Berlin, Komponist des viel gesungenen Liedes „An Alexis send' ich Dich", stellt zu Beginn, wie ein Motto, die prägnante musikalische Illustration des „Ich denke dein" voran und umgibt die folgenden Verse mit einer einzigen, weich und wohlig hinfließenden, von sehnender Chromatik gesättigten Melodie. Zum Schluß greift er das Hauptmotiv des Bdurquartetts aus Mozarts Don Juan wörtlich auf:



das der Klavierpart (S. 52) noch zweimal wiederholt. Dieser Lieblingsgedanke Himmels, der ihm wie ein eigener Einfall erschienen sein mag, begegnet uns auch am Schlusse seiner berühmt gewordenen Komposition zu Körners „Gebet vor der Schlacht":





S. 52 Takt 7 (ohne Auftakt gerechnet) schreibt der Komponist im Baß merkwürdigerweise *g* statt *fisis*. — Über Himmel vergleiche noch G. Sehr. 1896 S. 56 und 140.

30. Jägers Abendlied. Quelle: wie Nr. 29.

Aus Goethes oft komponiertem Gedichte (vergl. G. Jb. 1896, S. 183 und G. Schr. 1896 Nr. 24—26) macht Himmel ein lebensvolles Bild und stellt es in den Rahmen einer Jagdszene, welche Hörnerklänge und aus der Ferne klingende Jagdrufe beginnen und beschließen.

31. Auf dem See. Quelle: Nägelis Lieder, Dritte Sammlung. Zürich im Verlage des Verfassers o. J. (laut Gerbers Neuem Lexikon 1799 erschienen).

„Auf dem Züricher See" lautet die Überschrift der Goetheschen Verse in der wichtigen Herderschen Abschrift. Der Züricher Musiker, Musikalienhändler, Verleger, Musikhistoriker und Schriftsteller Nägeli (hochverdient als Begründer der Schweizer Männergesangvereine, Komponist des bekannten Liedes „Freut euch des Lebens") gesellt den Goetheschen Worten eine leicht beschwingte Weise zu, die weniger im zweiten, als im ersten Teil den Gedanken melodisch hebt. Eigen ist die Rückerinnerung an die Harmonien des Anfangs bei „Aug mein Aug."

Vergl. noch G. Schr. 1896, S. 104 und 146 und Mendelssohns Vokalquartett auf denselben Text, das freilich ungleich reichere Farben bringt.

32. Marmotte. Quelle: Acht Lieder mit Begleitung des Klaviers gesetzt von L. v. B. Opus 52 Nr. 7. Im Druck erschienen in Wien im Juni 1805.

Ende der achtziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts wurde in dem neugegründeten kurfürstlichen Nationaltheater in Bonn das „Jahrmarktsfest zu Plunderswellern" aufgeführt. Bei dieser Vorstellung scheint die Darstellerin des „Knaben mit dem Murmeltier" mit ihrer Gesangseinlage nicht zufrieden gewesen zu sein, so daß sie den jungen Konzertmeister Beethoven um eine neue Komposition bat. — Als Gelegenheitsstück zeigt das kleine Lied eine glückliche, bühnensichere Hand. Auch wenn der Marmottenbube nicht mit einer Leier auf die Bühne träte, würde man doch aus der Musik das Instrument heraushören, das sich gleichförmig auf den Dudelsackbässen dreht und erst beim Kehrreim („avecque si") aus diesem Kreise heraustritt. Die einförmige, nach der Art des älteren Straßengesangs von Wandertruppen geformte Melodie ist so eingängig, daß sie fast wie die Übernahme eines originalen Stückes wirkt.

33. Mit Mädeln sich vertragen. Quelle: Supplement der kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe von Beethovens Werken, Leipzig, Breitkopf & Härtel, herausgegeben 1888 durch Eusebius Mandyczewski S. 189.

Das für Streichquartett, Oboen und Hörner instrumentierte Stück wird im vorliegenden Abdruck mit starken Kürzungen geboten, indessen sind nur die sehr zahlreichen Wiederholungen fortgefallen.

Wie das vorangegangene Lied verdankt auch diese als Einlage in „Claudine"*) komponierte Arie ihre Entstehung dem Wunsche des Sängers nach einer dankbaren Nummer. Man merkt der Musik an, daß sie von jugendlicher Hand komponiert worden ist. Der Meister hatte nicht wie bei seinen späteren, durch ihn selbst zum Drucke beförderten Werken, Gelegenheit, eine scharfe kritische Feile anzulegen, und so fehlt es weder an ungesanglichen, rein instrumentalen Motiven, noch an schlecht deklamierten Stellen („Den Degen in der Hand" usw.). Aber es liegt kecker Schwung und ritterliche Anmut in der Arie, man spürt die innere, nicht ganz zur Entfaltung gelangte Kraft des Entwurfs und hört gleich beim lärmenden Beginn dieses Kampliedes, daß der Musiker, der so sicher in die Situation einzuführen weiß und das Um und An der Bühne genau kennt, gern eigene Wege geht. Reizvoll ist es zu sehen, daß beim Ritornell nach der Stelle: „Ein Lied am Abend warm gesungen" usw. (S. 58 System 2 Takt 3—6) selbst der 14 Jahre später komponierte „Fidelio" sich ganz leise ankündigt: durch die Hauptmelodie des tränenerstickten Terzetts im zweiten Akte („Euch werde Lohn in bessern Welten"). — Jene Ritterlichkeit, von der es in Geibel-Schumanns „Hidalgo" heißt:

„Den Damen gilt die Zither,
Die Klinge dem Rival",

und jene Herzlichkeit, die aus dem Hohenliede der Gattentreue in so reicher Innerlichkeit herausklingt, das ists, was uns den jungen Beethoven so liebgewinnen läßt. — Wie der Meister so oft in Gesangswerken — im Gegensatz zu den prachtvoll gedrungenen Codas seiner Instrumentalkompositionen — in langatmigen Schlüssen schwelgt, so auch hier, wo der Text immer wieder repetiert und der Schluß aufgeschoben wird.

Die oben erwähnten Kürzungen umfassen nicht weniger als 77 Takte.

34. Mailied. Quelle: wie Nr. 32, op. 52 Nr. 4.

Die Komposition hatte Beethoven in fast identischer Form schon im Jahre 1796 als Einlage in des Wiener Ignatz Umlaufs Singspiel „Die schöne Schusterin" geschrieben, deren Text lautet:

„O, welch ein Leben, ein ganzes Meer
Von Lust und Wonne fließt um mich her.
Mir blühet Freude auf jeder Bahn,
Und was ich suche, das lacht mich an,
Und was ich höre, ist Jubelton,
Und was ich fühle, entzückt mich schon.

Wohl mir! Ich werbe um keinen Sold,
Und alle Mädchen sind mir so hold.
Von manchem Auge, das freundlich blinkt,
Wird Glück der Liebe mir zugewinkt.
Was glänzet schöner als Mädchenblick,
Was gleicht auf Erden der Liebe Glück?

Auf stillen Höhen, im stillen Tal,
Beim Licht des Mondes, im Sonnenstrahl,
Beim Tanz und Spiel, beim Rundgesang,
Bei sanftem Flöten- und Hörnerklang,
Sind gute Menschen an Freuden reich, —
Seid auch so glücklich und freuet euch!"

Später mag Beethoven entdeckt haben, daß der Rhythmus dieser von Stephanie dem Jüngeren (dem Librettisten von Mozarts „Entführung") gedichteten Verse mit dem Goetheschen „Mailiede" übereinstimmt, dessen Schluß „Sei ewig glücklich, wie du mich liebst" dem letzten Verse des andern Liedes so ähnlich ist. Er entschloß sich deshalb, seine Arie nicht mit Stephanies Versen, sondern (leise abgeändert, mit Klavier- statt Orchesterbegleitung) zu Goethes unvergleichlich reicherer Dichtung herauszugeben. — Die oben erwähnte ursprüngliche Fassung hat Beethoven nicht drucken lassen, sie wurde erst 61 Jahre nach Beethovens Tode in dem oben zu Nr. 33 erwähnten Supplement veröffentlicht; instrumentiert ist sie für Flöte, Oboe, Fagott, Hörner und Streichquartett.

*) Die erste Lesart der „Claudine" vom Jahre 1776.

Bei den älteren Klassikern (Händel, Bach) ist die Übernahme einer fertigen Melodie zu einem neuen Text gang und gäbe, bei Beethoven aber ist das Verfahren sehr selten. Auch hier ist es wieder die instrumentale Fassung der herzenswarmen, schön geformten Weise, die zwar dem Sänger gewisse Schwierigkeiten in den Weg legt, aber zugleich einen Teil der jubelnden Stimmung erzeugt, wie sie auch aus den Frühlingsstimmen der Begleitung herausklingt.

35. Nähe des Geliebten. Quelle: Die im Goethe-Jahrbuch XVII (1896 S. 194) vom Verfasser dieser Zeilen nachgewiesene früheste Fassung der Komposition: „Musikalisches Freundschaftsopfer dargebracht den hochgeborenen Comtessen von Brunswick i. J. 1799 von L. van Beethoven: Andantino canto und Variationen für das Pianoforte zu vier Händen." Prag o. J.*)

Der seltene Gedanke, ein Lied mit vierhändiger Begleitung und anschließenden Variationen für das Klavier zu veröffentlichen, findet in der Hausmusik der damaligen Zeit seine Erklärung. Unerschöpflich war die Nachfrage der Liebhaber nach interessanten Werken, die für die camera, den Salon der vornehmen Dilettanten,**) paßten; wenn Beethoven einem solchen Wunsche zweier Schülerinnen in der Weise nachkam, daß die beiden jungen Gräfinnen das Thema nicht allein spielen, sondern auch mitsingen konnten, so ist das ein neues Zeugnis seiner Anteilnahme an der für unsere Kunst so wichtigen Übung der Dilettanten. Durch das Singen des Themas prägt sich der Gedanke besser ein, ganz abgesehen von dem musikalischen Gewinn.

Das Lied stellt eine Herkulesarbeit in Omphales Dienst dar; hatte doch der 29jährige Komponist bereits Werke von solcher Bedeutung, wie die Sonaten op. 7, 10 und 13 (pathétique) veröffentlicht. In den Variationen weiß der junge Meister, der das Thema prägnant und scharf abgrenzt, sowohl die Freude am Effektvollen, wie das Gefallen an klang- und ausdrucksvollen Umbildungen zu wecken. — Aus Mangel an Raum können wir von den sechs Veränderungen leider nur die letzten zwei bringen, darunter die in Moll, die gleich den meisten Moll-Variationen bei Beethoven besonders wertvoll ist; die letzte, zur Koda leitende, bringt schöne Rückerinnerungen. — So reizvoll der Gedanke der Verbindung von Gesang und und vierhändigem Klavierspiel ist, ist er doch von Beethoven nicht wieder und von seinen Nachfolgern nur selten aufgegriffen worden, z. B. von Carl Maria von Weber in seinem op. 7: Sept variations pour le piano sur l'Air: Vien qua Dorina bella (1807), ebenfalls ein Variationswerk mit Gesang, dann u. a. von Johannes Brahms in seinen Liebeswalzern op. 52 a (1869) und neuen Liebeswalzern op. 62 (1875), Heinrich Hofmann in seinem Minnespiel (1877).

36. Neue Liebe, neues Leben. Quelle: Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte i. M. g. von L. v. B. 75. Werk Nr. 2 (Nr. 1 desselben Opus ist Mignons Lied: „Kennst Du das Land", Nr. 3 Mephistos Gesang „Es war einmal ein König"). Das Werk erschien im Dezember 1810 in Leipzig im Druck.

Ein Gegenstück zu der 14 Jahre früher komponierten „Adelaide". Während in diesem Rokoko-Kunstwerk der schüchterne Jüngling seine Liebe in schwärmerisch-weichen Melodien ausströmen läßt, spricht sich in „Neue Liebe, neues Leben" die feurige Beseelung eines von der Liebesleidenschaft überraschten und ganz hingenommenen Gemütes aus, voll Kraft und Lebensmut, ohne die Seufzer und die Sentimentalität der „Adelaide", das reine Glück eines gesundfrohen, kräftigen, eben vom zündenden Strahl getroffenen Jünglingsherzens; zum Schluß ein entzückendes Gemisch von Zärtlichkeit und Schalkheit. Die Fesseln der einfachen Liedform sind Beethoven hier zu eng: er lenkt gelegentlich zum Rezitativ und zu kurzen accompagnato-Takten ein. Auf die hellen Dreiklangsfolgen über dem stets gleichbleibenden Grundton und die still-versonnene Stelle bei: „Ach, wie kamst Du nur dazu" braucht kaum erst hingewiesen zu werden. Bezeichnend für Beethoven ist es, daß sich unter seinen Händen die Wiederholung kadenzierender Wendungen — sonst nur eine musikalische Floskel — zum Ausdruck ungestümer Leidenschaft gestaltet. Die Coda bringt, wie so oft bei dem Meister, den mächtig gesteigerten Zusammenschluß der Einzelstimmungen und ein gewaltiges Crescendo. — Auch hier stellt Beethoven dem Sänger nicht gerade dankbare Aufgaben, ihm steht vielmehr der Gedanke über der Forderung der ausführenden Solisten, und er schreibt seine rastlos vorwärtstreibenden Rhythmen unbekümmert um jede gesangstechnische Schwierigkeit.

37. Sehnsucht. Quelle: „Die Sehnsucht von Goethe mit vier Melodien nebst Klavierbegleitung von L. v. B. Wien und Pesth, im Kunst- und Industriecomptoir o. J." (im September 1810 im Druck veröffentlicht).

Die vorliegende ist die vierte Komposition, die Beethoven dem Gedichte abrang, und ohne Frage seine glücklichste. Mit einer bei ihm seltenen sanglichen Rundung wölbt sich die Melodie über der schlichten Begleitung, die nur im Mittelteil bei Ausbruch höchsten Leidens eigene Wege einschlägt, sonst aber dem Sänger folgt, bis sie still klagend in sich versinkt.

Zelter hat das Gedicht ebenfalls viermal, Schubert gar sechsmal komponiert, — einmal als Duett, einmal als Quintett für Männerstimmen.

Goethe selbst fand an der sehr einfachen Melodie Gefallen, die Joh. Friedr. Reichardt den ihm handschriftlich eingesandten Versen beigestellte, und die dann den ersten Druck von Wilhelm Meister (1795) begleitet hat:



38. Gretchen am Spinnrade. Quelle: Das unter diesem Titel erschienene „Zweite Werk"

*) Im Winter 1799 zu 1800 hatte sich eine der obengenannten Comtessen verheiratet, und das Werk erschien im Januar 1805 mit folgenden Titelblatt im Druck: Lied mit Veränderungen zu vier Händen, geschrieben im Jahre 1800 in das Stammbuch der Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick und beyden zugeeignet von Ludwig van Beethoven. Nr. 27. Im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs zu Wien.

**) Für diese Salons schrieben unsere Klassiker ihre „musica da camera"; die Übersetzung des Ausdrucks durch „Kammermusik" ist so ungeschickt wie möglich.

Schuberts, in Wien 1821 veröffentlicht, wenige Wochen nach dem op. 1: „Erlkönig“.

Die Komposition ist eines der genialsten Jugendwerke, von denen die Musikgeschichte zu berichten weiß, Schubert schrieb sie als Siebzehnjähriger, ein Jahr vor dem „Erlkönig“, zwei Jahre vor dem „Wanderer“. — Aus dem unablässig rotierenden Grundmotiv der Begleitung hören wir nicht etwa nur das Drehen des Spinnrades heraus (das später einmal stockt und wieder angetrieben werden muß), sondern zugleich die starke Bewegung in Gretchens Herzen; es ist, als wollte Schubert schon in diesem Liede, das spätere „Ach neige, du Schmerzenreiche“ vorausnehmend, die Geister der Unruhe schildern, welche die grauen Fäden der Sorge spinnen. Nur einmal, bei den begeisterten Worten: „sein hoher Gang, sein edle Gestalt“ schweigt die quälende Begleitung, und an ihrer Stelle umrauschen breit hingegossene Arpeggien die Melodie, die hier etwas unbeschreiblich Leuchtendes erhält. Wie Goethe zwischen der vorletzten und letzten Strophe („Und halten ihn, Und küssen ihn, So wie ich wollt'“) keinen Zwischenraum gelassen hat, so deutet auch Schuberts Musik hier die ungestüm drängende Bewegung an. — Auf weithin klingender Quinte schließt der Gesang, und auch der Klavierpart gibt mit Mollterz am Schlusse einen weiten Ausblick in die Ferne.

39. Liebe schwärmt auf allen Wegen.

Quelle: „Nachgelassene, bisher ungedruckte Lieder Franz Schubert's“, herausgegeben von M. F. Leipzig, Edition Peters, 1885.*)

Schubert hat das Stück für Streichquintett und Holzbläser instrumentiert und ihm dadurch ein duftiges, farbenfrohes Gewand gegeben. Oboen und Fagotte beginnen allein, dann setzen die Streicher zugleich mit der Singstimme ein, während die Bläser außer kurzen Zwischensätzchen und klanglichen Verstärkungen auch Nachklänge der Melodie bringen (bei „Wegen“, „entgegen“). Alles ist in süßesten Wohllaut getaucht, wie ein ewiger Stern leuchtet im Gegensatz zu der irrlichtelierenden Liebe die Treue auf. — Die von Goethe einer Sängerin gegenüber getane Äußerung: „Es ist das deutsche Herz, das uns entgegenklingt“**) paßt auf wenige Lieder so gut, wie auf das unsrige.

Von der Komposition des Singspiels „Claudine von Villa Bella“ sind nur die Partituren der Ouvertüre und des ersten Aktes vollständig vorhanden.***) Nach einem Bericht des früheren Besitzers des Manuskripts, Josef Hüttenbrenner, gingen der zweite und dritte Aufzug dadurch verloren, daß die Hausgenossen Hüttenbrenners während dessen Abwesenheit in Wien im kalten Winter des Jahres 1848 mit den Noten im Ofen Feuer anmachten. Auch die durch Hüttenbrenner angefertigte Abschrift ist auf diese Weise vernichtet worden.

40. Rastlose Liebe.

Quelle: „Rastlose Liebe, Nähe des Geliebten, Der Fischer, Erster Verlust und Der König in Thule, Gedichte von Goethe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte i. M. g. von F. S.,“ in Wien im Juli 1821 im Druck erschienen.

Wie den „Erlkönig“, „Heidenröslein“, den „Fischer“, den „König in Thule“ und 30 andere Goethesche Lieder hat Schubert auch das vorliegende im Alter von 18 Jahren geschrieben. In dem Verse: „Glück ohne Ruh“ erkannte sein Falkenblick den Kern des Gedichts. Auf prägnanter, fast orchestral gedachter Begleitung, scharf akzentuiert und auch in rhythmischer Beziehung vorwärtstreibend, strömt die Melodie dahin. Erstaunlich ist, wie die ruhelosen Motive doch immer wieder zu Höhepunkten führen, z. B. zu dem im Frohgefühl anklagenden, wiederholten „immerzu“, und wie der hinausjubelnde Schluß „Liebe bist du“ noch eine völlig unerwartete Steigerung bringt. Gerade dieser herrliche Schluß hat das Lied zu einem Lieblingsstück unserer Konzertsängerinnen gemacht. Sehr lehrreich ist ein Vergleich mit den in Einzelheiten zu rühmenden vorangegangenen Kompositionen desselben Gedichts durch Reichardt und Zelter.

41. Gesang des Harfners.

Quelle: Das vom Verfasser abgeschriebene Schubertsche Autograph vom Jahre 1816. Im Druck in etwas anderer Form 1822 in Wien unter dem Titel erschienen: „Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte i. M. g. von F. S.“ 12. Werk.*)

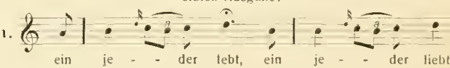
Wie vielen andern Liedern Schuberts widerfuhr auch unserem Stück das Schicksal, von dem mit der Melodie freischaltenden, immer gern eigene Verzierungen anbringenden Michael Vogl, dem sonst um Schubert hochverdienten Sänger, durch „embellissements“ effektvoller gestaltet zu werden. Selbst bei der ersten Drucklegung mußte sich Schubert dem Willen des berühmten und einflußreichen Freundes fügen, und so kamen denn Mordente, Schleifer usw. in die Komposition, wie sie noch heute in allen bekannten Ausgaben zu finden sind.**)

Ein Vergleich der vorliegenden gegenüber der gedruckten Fassung genügt, um der kraftvolleren, einfacheren und eindringlicheren Fassung der Schubertschen Handschrift den Vorzug zu geben. Einige Beispiele mögen untereinandergestellt werden:

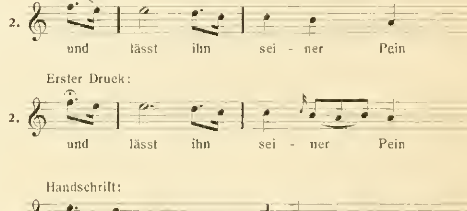
Lesart des Manuskripts, der unser Abdruck folgt:

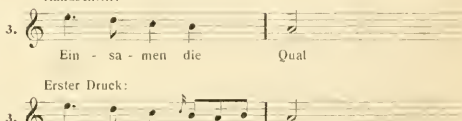


Lesart der durch Schubert selbst unter Vogls Einfluß veröffentlichten ersten Ausgabe:



Handschrift:





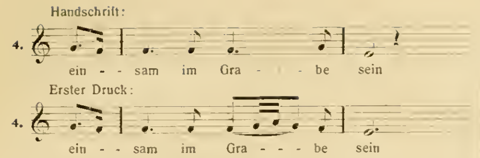
*) Bei der Durchsicht der in Wien aufbewahrten handschriftlichen Partitur des ersten Akts von Schuberts „Claudine“ war mir die ungewöhnliche Schönheit der vorliegenden „Ariette“ aufgefallen: da sie viel mehr Lied als Arie ist, wagte ich, nachdem ich einen Klavierauszug hergestellt hatte, sie in die obenerwähnte Sammlung und später in das „Schubert-Album I“ einzureihen. Sie gehört jetzt zu den vielgesungenen Konzertliedern.

**) Vergl. von Biedermann, Goethes Gespräche, 3, 315: am 6. August 1818 in Gesellschaft beim Fürsten Schwarzenberg. Was die Sängerin Gräfin Bombelles an Liedern dargeboten hatte, wird nicht erwähnt; später sang sie noch Beethovens „Kennst du das Land“.

***) Schubert hat aus dem zweiten Aufzuge die Singstimme der Serenade „Liebliches Kind“ (die er Arietta nannte), und aus dem dritten Aufzuge die Stimmen des Duetts: „Mich umfängt ein banger Schauer“ mit eigener Hand für die Sänger ausgeschrieben, ebenso auch den Gesangpart von „Liebe schwärmt auf allen Wegen“. — Diese Autographen sind im Besitz des Verfassers. Leider fehlen die Begleitungen.

*) Drei verschiedene authentische Lesarten des Liedes sind in der Gesamtausgabe der Schubertschen Werke (3, 187; 4, 181 und 189) durch Eusebius Mandyczewski ediert worden.

**) Wer sich für die Frage interessiert, sei auf den in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893 S. 166ff. erschienenen Aufsatz hingewiesen: „Fälschungen in Schuberts Liedern“ von M. F.



Pius Alexander Wolf, der lange Zeit unter Goethes Augen als Schauspieler in Weimar gewirkt hat, dachte an die Schlußverse unseres Liedes, als er sein Preziosalied: „Einsam bin ich, nicht alleine“ schrieb, das auf den Schwingen von Webers Musik zum Volkslied geworden ist.

42. Ganymed. Quelle: „An Schwager Kronos, An Mignon, Ganymed, Gedichte von Goethe, i. M. g. und dem Dichter verehrungsvoll gewidmet von F. S. — 19. Werk, Wien“ o. J. (1823 im Drucke erschienen). — In Goethes Nachlasse fanden sich zwei auf besonders starkem Papier gedruckte Widmungsexemplare dieser Ausgabe*), welche Schuberts rührend ungeschickten, im Jahre 1825 nach Weimar gesandten, leider unbeantwortet gebliebenen Brief begleiteten. Vgl. darüber G. Jb. 1891 S. 99, 125 und 1916 S. 321, ferner Hans Gerhard Gräf: Goethe über seine Dichtungen 8. Band (2, 1) S. 593.

Nach Joh. Friedr. Reichardts Vorgang bemächtigte sich auch Schubert der Goetheschen pantheistischen Lyrik, aber in wieviel reicherer, wärmerer Weise löst Schubert solche Aufgaben! Man spürt kaum, daß die gedankenschweren Worte der Musik auszuweichen scheinen. Mit gleicher Kühnheit und gleichem Gelingen hat Schubert Goethes „Gesang der Geister über den Wassern“, „An Schwager Kronos“, „Grenzen der Menschheit“ und den „Prometheus“ komponiert.

Merkwürdig ist es, daß unser Lied in As dur beginnt und in F dur schließt. — ein Beweis dafür, wie der Inhalt einer bedeutenden, neue Bahnen erschließenden Dichtung auch die hergebrachten musikalischen Formen sprengt. Übrigens hat dieser Wechsel der Tonarten die Entrückung in eine andere Sphäre im Gefolge; gegenüber dem vorangegangenen As dur macht F dur einer höheren, lichteren Eindruck.

43. Prometheus. Quelle: „Fünf Lieder von Goethe“ (Prometheus, Wer kauft Liebesgötter, Der Rattenfänger, Nachtgesang, An den Mond). Lieferung 47 von Schuberts „Nachgelassenen musikalischen Dichtungen“, in Wien um 1848 erschienen. Wie das Autograph zeigt, hat Schubert das Lied für eine Baßstimme geschrieben.

Stärker noch als im „Ganymed“ sind hier die Schwierigkeiten, die der Komponist zu überwinden hatte, — enthält doch das Gedicht nur sehr wenig eigentliche Lyrik. Aber mit wie bewunderungswürdiger Kunst weiß Schubert die Stellen herauszufinden, die Ansätze zu Melodien ermöglichen (z. B. S. 96 System 3—5, S. 97 System 1—2 und 5, S. 99), welche Größe und Vornehmheit atmet seine ausdrucksstarke musikalische Diktion. Vorbilder mag er in den „Recitativi accompagnati“ Mozarts und Beethovens gefunden haben, etwa in denen der Donna Anna im „Don Juan“ beim Anblick der Leiche des Komthurs und vor der Rachearie, oder im Rezitativ der großen Leonorenarie im „Fidelio“. Wie dort der dramatische Vorgang, wird auch der Vortrag unseres ergreifenden Trutzgesanges durch den Instrumentalpart aufs Wesentlichste gestützt und ergänzt. — Das Lied weist weit voraus und hat durch seine eigene Stilistik bahnbrechend gewirkt. Hugo Wolf, der später selbst die Dichtung in Musik gesetzt hat, knüpft hier an, und auch sonst wäre vieles aus der Lyrik der Modernen ohne das Vorbild dieser Schubertschen Gesänge nicht denkbar.

44. Wandrers Nachtlied. Quelle: „Die Sterne von Leitner, Jägers Liebeslied von Schober**), Wandrers Nachtlied von Goethe und Fischerweise von Schlechta i. M. g. von F. S.“, im Februar 1829, drei Monate nach Schuberts Tode, in Wien im Druck erschienen.

Im Gegensatz zum „Prometheus“ fließt hier alles aus dem Urquell der Musik. Es ist, als wenn die Seele still atmend dem Nachtgesang lauscht. Das Ganze eine reinste Regung des Gemüts in weihevoller Stunde.

45. Suleika. Quelle: „Suleika und Geheimes aus dem Westöstlichen Divan von Goethe i. M. g. von F. S.“ 14. Werk, 1822 in Wien im Druck erschienen.

Das ganze Lied ist wie von üppigem Lebensdrang, heißem Verlangen und hohem Schwung der Leidenschaft wie mit einer elektrischen Atmosphäre umgeben, und doch glaubt man zugleich den Ostwind zu spüren, der Kühlung und Erfrischung weht (der immer gleiche Rhythmus in Verbindung mit den lockenden, kosenden Sechzehnteln, später aufgelöst in).

Der in Beethovens „Adelaide“, dem „Liederkreis an die ferne Geliebte“ und der Pastoralsymphonie in der Musik zuerst angeschlagene Ton der Naturromantik klingt aus dieser Komposition des genialsten Schülers Beethovens. Und nach der gewaltigen Leidenschaft, die sich u. a. auch in den drängenden Synkopen („Freunden“) und dem jubelnden Glücksgefühl (S. 105 Takt 2 ff.) ausspricht, folgt die Beruhigung: wie aus einer andern Welt ertönt auf dem stets gleichbleibenden, mehrere hundert Male angeschlagenen *fis* der Begleitung die süße Schlußmelodie: „Ach, die wahre Herzenskunde.“*)

46. Der Musensohn. Quelle: „Der Musensohn, Auf dem See und Geistesgruß, Drei Gedichte i. M. g. von F. S., op. 92“, Wien o. J. (Ostern 1828 im Druck erschienen.)

Dem Zelterschen volkstümlichen Liede (oben Nr. 24) tritt hier Schuberts Kunstlied gegenüber, der Berliner Komponistenschule die Wiener. Dort ist die Melodie Führerin und kann sogar der Begleitung entbehren, hier sind Gesang und Instrumentalpart gleichwertig und unlöslich mit einander verbunden. Das Lied könnte in Schuberts Zyklus „Die schöne Müllerin“ stehen, etwa zwischen „Das Wandern ist des Müllers Lust“ und „Ich hört' ein Bächlein rauschen“ — so naturfroh und in seiner Liebenswürdigkeit gewinnend klingt der aus dem Herzen quellende Gesang, von einer schönen, wirbelnden Begleitung dahingetragen.

47. Wandrers Nachtlied. Quelle: „Sämtliche Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung von C. L.“, mit dem Untertitel: „Nachtgesänge“ in Berlin o. J. (1828 im Drucke erschienen).

Der Klavierpart, der nur ein einziges Mal (Takt 9—10) die Führung ergreift, verleiht mit seinen breiten vollen Akkorden dem Liede reichen Unterklang; darüber entfaltet sich die tief empfundene Melodie, die sich selbst neben der Schubertschen zu behaupten vermag (vgl. oben Nr. 44).

48. Szene aus Faust. Quelle: „Sechs Lieder von Goethe, aus dem Griechischen und von Gerstenberg“, Nr. 1, in Leipzig o. J. (1836) erschienen.

Neben „Wandrers Nachtlied“ wohl das schönste Lied Loewes. Weiche Orgelklänge ziehen sich vom Beginn bis zum Schlusse. Nicht ein einziges Mal begegnet uns eine Klavierfigur in dieser schier unendlich fort und fortklingenden, er-

*) Sie werden in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar aufbewahrt.

**) Es ist das bei den Studenten und Soldaten (mit anderer Melodie) jetzt viel gesungene Lied: „Ich schieß' den Hirsch im grünen Forst“.

*) Robert Franz äußerte: „Ich für mein Teil würde es auch dem größten Genie verdenken, das Lied der Suleika: „Was bedeutet die Bewegung“, neben Schubert noch einmal zu komponieren, denn er hat ja dem Gedicht das musikalische Mark bis auf den letzten Rest ausgesogen.“ (Brief an Erich Prieger, abgedruckt in der Festschrift zum zehnjährigen Bestehen der Literaturarchiv-Gesellschaft in Berlin 1901.)

haben schreitenden Harmonie. Gegen das Ende, als die Kirchentür sich öffnet, bricht das volle Orgelwerk in Gretchens Hilferuf ein, um sich dann wieder zur früheren Klangstärke zu dämpfen. — Von vortrefflichen Einzelzügen sind u. a. zu erwähnen die Akzente auf „zittert" und „ich weine" S. 113 und die rührende zur Terz herabsinkende Kadenz auf „Blumen brach" S. 114.

49. Die verliebte Schäferin Scapine. Quelle: wie Nr. 48.

Die raffinierte Kokette Scapine, die uns in Nr. 12 begegnete, meldet sich hier wieder mit einer dem Doktor vorgespiegelten, im Grunde des Herzens unwahren Gefühlsoffenbarung. Loewe aber, der Scapine merkwürdigerweise in eine „verliebte Schäferin" umtauft, nimmt ihre Worte als wahre Herzenssprache. Er geht zunächst den naheliegenden Bildern des rauschenden Wasserfalles*) nach, wo er übrigens Schuberts eigensten Ton in dem zwölf Jahre vorher gedruckten Liede: „Auf dem Wasser zu singen" noch einmal anschlägt, läßt dann der Nachtigallen Locken und des Schäfers Schalmei erklingen, bis in dem köstlichen Mittelsatz: „Seh' ich eine Nase" Scapinens Übermut förmlich hervorsprudelt. Wie koboldartig spukt der $^{2}/_{8}$- und $^{3}/_{8}$-Takt herum, wie handgreiflich ist das Patschen und Klatschen, Zupfen und Rupfen getroffen! In stärkstem Kontraste zu diesem ausgelassenen Freudenausbruch stehen dann wieder die „stillen Melancholien" des Beginns und die Hirtenszene, über die es sich wie ein erquickender Naturhauch breitet. Das Ganze ist zu einer geschlossenen dramatischen Szene gerundet, die in mählichem Crescendo bis zum Mittelsatz ansteigt, um dann decrescendo auf gleichem Wege wieder auszuklingen.

50. Hochzeitslied.**) Quelle: „Drei Balladen von Goethe: das Hochzeitslied, der Zauberlehrling, die wandelnde Glocke, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componiert von C. L." Berlin o. J. (1832 erschienen).

Im zweiten Heft seiner „Sämtlichen Lieder, Balladen und Romanzen" hatte Zelter i. J. 1812 eine Komposition des Hochzeitliedes gebracht, über die Friedrich Rochlitz in seiner „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" vom 29. Juli 1812 das Urteil fällte: „Es ist gar nicht möglich, so etwas besser zu machen". Zelters Melodie beginnt:



*) Zeichnete den Fluß so ganz natürlich,
Daß er schien im Sonnenstrahl zu glitzern,
Daß er schien am hohen Rand zu rauschen"
heißt es in Goethes Gedicht: Amor als Landschaftsmaler.

**) Das s in der Überschrift hat Loewe eingeschoben; Goethe schreibt: Hochzeitlied.



(Nach dieser Melodie sind alle übrigen Strophen zu singen.)

Loewe, der diesen Zelterschen Ton aufgriff, hat Rochlitz' Prophezeiung Lügen gestraft und die vorn abgedruckte unvergleichlich reichere und bedeutendere Komposition geschaffen. In genialer Weise trifft er den Balladenton:

„Erzählt das eben fix und treu,
Als wär er selbst gesyn dabei"

wie es in Goethes Gedicht: „Hans Sachsens poetische Sendung" heißt. — Gleich in den ersten Takten tritt uns der Graf in seiner Ritterlichkeit und bezwingenden Liebenswürdigkeit plastisch entgegen, und die Wiederholung des Beginns in Moll bereitet die große Veränderung vor, die sich alsbald in dem einsamen Schlosse vollzieht. Köstlich sind wieder die Einzelzüge: man sieht den ermüdeten Ritter förmlich „ins Bett, in das Stroh, ins Gestelle" kriechen, sieht ihn im Behagen des Traumes dem possierlichen Volk zuschauen und glaubt ihm die vornehme Handbewegung, mit der er den Zwergen den Raum zur Hochzeitfeier überläßt. Ja sogar das Gähnen ist mit leisem Humor angedeutet, — das alles durch das einfache Mittel einer plötzlich eintretenden, gemütlich sich dehnenden Triole! Und schier unerschöpflich ist der Komponist in der Schilderung des nächtlichen Spuks. Wie fein wird angedeutet, daß es kein gewöhnlicher Zwerg ist, der den Grafen einlädt, und daß auch das Volk der Zwerge vornehme Sitten und Gebräuche kennt. Goethes onomatopoetische Verse werden dabei in Loewes eigenster Weise zu hellem Klange gebracht. Wie charakteristisch gibt der punktierte $^{12}/_{16}$-Takt das Flüchtig-Huschende wieder, und wie fein ist in den rollenden 32tel-Passagen die Klangfarbe

des Klaviers ausgenutzt! Prächtig wirkt auch das kurze Schweigen nach den letzten verhallenden Klängen S. 127, mit denen die kleine Gesellschaft im Dunkel verschwindet, und die Rückkehr des Beginns, der die Lösung des Gleichnisses gibt („so ging es und geht es noch heute") und das Ganze strophisch rundet. Loewe ist hier eine der meisterlichen Dichtung kongeniale Schöpfung gelungen, — das größte Lob, das man einem Musiker spenden kann.

51. An Mignon. Quelle: Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte i. M. g. von L. S. Dritte Sammlung Leipzig o. J. (1815 erschienen).

Spohrs Vorliebe für weiche, reiche Chromatik verleugnet sich auch in unserem vornehm gestalteten Liede nicht; durch Melodie und Begleitung zieht sich ein sehnendes Modulieren, ein chromatisches Steigen und Fallen, das unser Gefühl nicht zur Ruhe kommen läßt. Die Länge des Ganzen birgt allerdings die Gefahr einer gewissen Ermüdung in sich.

52. Der Rattenfänger. Quelle: Ein in Berlin um 1810 erschienener Einzeldruck, verlegt bei A. Concha.

Der unbekannte Komponist, der dieses lustige Stückchen schrieb, hat es als Bänkelsängerlied im guten Sinne des Wortes erfunden. Volkstümlich sind der Tonfall der Melodie mit ihrem oftmaligen Verweilen auf einem Ton, die überaus einfache Begleitung in nachschlagenden oder gebrochenen Dreiklangsakkorden, die Modulation, die über die Tonika und die beiden Dominanten nicht hinauskommt. Gerade diese Schlichtheit bestimmt den Charakter dieses Liedes. Es bildet den entgegengesetzten Pol zu Hugo Wolfs „Rattenfänger" (Goethe-Lieder Nr. 11), der in seiner geistvollen, musikgesättigten Fassung den einzelnen Gedanken nachgeht, während unser Anonymus zum großen Publikum singen will und im „Rattenfänger" vor allem den gutgelaunten, pompös und großtuerisch auftretenden „Helden" sieht.

53. Generalbeichte. Quelle: „Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte i. M. g. von W. E. Zweites Werk", Leipzig o. J. (um 1814 erschienen).

Das Pathos dieses ironischen Sündenbekenntnisses, das Ehlers' Sammlung eröffnet, ist in der Musik sehr hübsch getroffen. Unter den bombastisch befehlenden, je siebenmal wiederholten hohen d, die sich wie Warnungstafeln vor den Hörer stellen und in wirksamem Kontrast zu den jedesmal folgenden piano-Takten stehen, birgt sich Schalkhaftigkeit und Laune.

Aus Ehlers' erster, i. J. 1804 erschienenen Sammlung ward in der G. Schr. 1896 als Nr. 7 „Schäfers Klagelied" abgedruckt und in den Anmerkungen S. 149 manches über den Komponisten mitgeteilt, den Goethe sehr gern singen hörte. Außer in den Annalen vom Jahre 1801 lobt er ihn auch durch die folgende, für die Berliner Freunde bestimmte Einführung: „Den Herrn Ehlers, der deutsche Lieder zur Guitarre zu singen versteht, empfehle ich allen Freunden eines herzerfreuenden Gesanges."

Goethes Lob wird auch von der fachmännischen Kritik geteilt; besonderen Eindruck scheint der populäre Künstler in Berlin gemacht zu haben, wo er in einem Konzert mehrere Nummern zur Guitarre sang, „die er selbst sehr brav spielte". Als fahrender Sänger und Theaterdirektor war Ehlers dann in vielen nord- und süddeutschen Orten wie auch in Wien tätig, und der Erfolg blieb ihm auch im Alter bei seinem Wirken als Gesanglehrer in Mainz treu. —

Daß es sich bei der vorliegenden Musik um eine Gelegenheitsarbeit handelt, geht u. a. aus der Dedikation des Werkes hervor, die auf dem Titelblatt gedruckt ist: „. . . . in Musik gesetzt und der hochpreislichen Büchsen-Gesellschaft im Hotel de Bavière zu Leipzig von ihrem zum Büchsen-Troubadour creirten Mitgliede Wilhelm Ehlers, Sänger und Schauspieler vom K. K. Hoftheater zu Wien hochachtungsvoll gewidmet. Zweites Werk."

Für den Vortrag bemerkt der Komponist in einer Fußnote das Folgende: „Die zwei ersten Strophen sind verhältnismäßig stark vorzutragen; dagegen fängt das Pianissimo, sowohl in Singstimme als Begleitung, bei der 3ten Strophe an und wächst nach und nach zu den vorgeschriebenen Forte und Piano, wie der Sinn der Dichtung genau bezeichnet."

54. Ergo bibamus. Quelle: Albert Methfessels Allgemeines Commers- und Liederbuch mit Melodien, Rudolstadt o. J. (1818) S. 92. In dieser ersten Auflage erschien das Lied zweistimmig ohne Begleitung, in der zweiten v. J. 1820 dreistimmig, in der vierten v. J. 1831 zwei- und dreistimmig mit Klavierbegleitung, und in Methfessels Gesellschaftsliederbuch für Guitarre einstimmig mit Lautenbegleitung.

Eines der schönsten und beliebtesten Kommerslieder, das seit 98 Jahren zum eisernen Bestande unserer Studentenlieder gehört. — Über Eberwein vergl. G. Schr. 1896 S. 149 zu Nr. 75.

Goethe dichtete das Lied in Erinnerung an Basedow, der zu behaupten pflegte, die Konklusion: ergo bibamus passe zu allen Prämissen. Es ist schön Wetter, ergo bibamus! Es ist ein häßlicher Tag, ergo bibamus! Wir sind unter Freunden, ergo bibamus! Es sind fatale Burschen in der Gesellschaft, ergo bibamus! Dieser „natürlichste, ungesuchteste Refrain" veranlaßte Riemer, ein Trinklied zu dichten:

> Hört, Freunde, ich sag Euch ein treffliches Wort,
> Heißt ergo bibamus;
> Es hilft Euch so keines an jeglichem Ort,
> Wie ergo bibamus;
> Denn was Euch behaget und was Euch auch plagt
> Bedenket das Wort nur und thut was es sagt,
> Das ergo bibamus usw.

und diese Verse Riemers haben Goethe zu unserem Liede angeregt.

Strophe 3: schmorgen, Nebenform von schmieren, im Sinne von knausern, absparen.

55. Freudvoll und leidvoll. Quelle: Zwölf Lieder von Goethe, componiert von Kienlen, Kgl. Bayer. Musikdirektor. Leipzig o. J. S. 2.

Das einfache, keineswegs ausdruckslose, sangbare Stück zeigt, wie sich Klärchens Lied im Gemüte eines schlichten Musikers spiegelt. Über Kienlen vergl. G. S. 1896 S. 133 zu Nr. 9. Die Notiz in Goethes Tagebuch vom 14. November 1826: „Musicus Kühnel, einiges von seinen Compositionen vortragend" bezieht sich wohl zweifellos auf unsern Komponisten.*)

56. Heidenröslein. Quelle: Gedichte von Goethe für den Gesang mit Begleitung des Pianoforte gesetzt von Wenzel J. Tomaschek, Tonsetzer bey Herrn Georg Grafen von Buquoy. 53tes Werk 1. Heft. Ohne Ortsangabe und ohne Datum in Prag erschienen.

Ein Beispiel dafür, wie sich die Kunst der verschiedenen Nationen des Goethe'schen Gedichtes bemächtigt hat. Hier ists der Tscheche Tomaschek, der in seinen heimatlichen Klängen vom „Röslein auf der Heiden" singt; im übrigen singt er nicht so sehr, als er rein instrumental musiziert. Gleich der Beginn des Liedes könnte ein slawisches Tanzstück eröffnen, mit seinen streng geschnittenen Zäsuren, seinen reichen Läuflein und Koloraturen. Auch manche typisch slawische Schlußformeln und rhythmisch lebendige Gliederungen fehlen nicht. Und der Kehrreim läßt sich an, als wenn eine übermütige Trompete zum lustigen Schluß geleiten wollte. Bemerkenswert ist auch der Mittelsatz in Fis moll.

Über Tomascheks Persönlichkeit und seine Wirkung auf Goethe vergl. G. Schr. 1896 S. 145 zu 57.

Das vorliegende Lied war das erste, das Tomaschek am 6. August 1822 Goethe persönlich vorführen durfte, und das Goethe nach dem Bericht des Komponisten „sehr anzusprechen schien". Zwei Jahre vorher hatte Tomaschek Goethe geschrieben, ein „lichter Augenblick" habe ihn „aufgefordert, einige Dero Gedichte, sie mögen von wem immer schon gesetzt sein, zu komponieren, und zu hören, wie deutsche klassische Dichtung sich ausnimmt, wenn sie von der Lyra eines Böhmen begleitet wird. So entstanden nach und nach 9 Hefte solcher Tondichtungen, welche sämmtlich hier im Anschlusse an Euer Excellenz von mir . . . verehrt werden"**).

*) Vergl. Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen, 8° Band (2, 1) S. 123 u. 666.

**) Vergl. Sauer, Goethe und Österreich, Schriften der Goethe-Gesellschaft 18. Band S. 98. — Das „Heidenröslein" ist das erste Lied des ersten der 9 Hefte.

57. Wer kauft Liebesgötter. Quelle: wie Nr. 56.

Wie lockender Fanfarenruf, etwa die Trompete des Ankündigers auf den Jahrmarktsfesten, klingen die vier einleitenden Takte. Dann folgt die Anrühmung der schönen Waren, die sich in Geschäftigkeit, Lob und Preis nicht genugtun kann, — hat doch der Komponist dem Ausrufer nicht eine einzige winzige Pause zum Atemschöpfen gelassen, so hurtig plätschert der Rede Fluß. Das Ganze rundet sich zu einer originellen musikalischen Einladung.

Goethe hatte das Lied für seine Fortsetzung der „Zauberflöte" gedichtet und die einzelnen Strophen Papageno und Papagena in den Mund gelegt, die „goldene Käfige mit beflügelten Kindern" tragen.

Auch dieses Lied hat der Komponist am 6. August 1822 Goethe vorgespielt und gesungen.

58. Suleika. Quelle: Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Leipzig o. J.

Während Mendelssohn als Zelters Schüler die Mehrzahl seiner Lieder und Duette nach den Lehren der Berliner Komponistenschule gestaltete*), geht das vorliegende, mehr der romantischen Stimmung sich nähernde Lied über jene Lehren hinaus. Die Begleitung, die wohl in Beziehung zu den „feuchten Schwingen" steht, gibt nicht nur eine harmonische Unterstützung, sondern folgt jeder Wendung der melodischen Linie, unterstreicht Einzelheiten, wie den „Hauch der Tränen", die „Schmerzen", vor allem aber stellt sie den freudigen, glückverheißenden Durteil in Gegensatz zu den beiden ersten Strophen des Gedichtes.

59. Die Nachtigall, sie war entfernt. Quelle: Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, im Freien zu singen, Leipzig o. J. — Unserm Quartett geht unmittelbar das zum Volkslied gewordene „O Täler weit, o Höhen" voran.

Die vollendete Kunst, mit der Mendelssohn seine a cappella-Chöre gesetzt hat, ist nie wieder erreicht worden. Sie zeigt sich auch in diesem kleinen Vierzeiler. Zuerst tragen die beiden Frauenstimmen das Lied volkstümlich einfach vor, dann übernehmen Tenor und Baß die Melodie, während Sopran und Alt eine Gegenweise anstimmen und einen wohlklingenden Kontrapunkt bringen, der durch kleine Imitationen noch reizvoller gestaltet ist. Vom dritten Einsatz an wird der vierstimmige Satz akkordlich mit der um 4 Takte erweiterten Melodie in der Oberstimme verbunden und verliert sich unter dem gehaltenen as des Soprans in einer Coda wie in der Ferne verhallend. Schumann sagt einmal: „zu einem solchem Werk kann man nichts als — still sein und glücklich."

Das Gedicht ist von Goethe aus dem Neugriechischen übersetzt.

60. Aus der „Ersten Walpurgisnacht". Quelle: Die erste Walpurgisnacht, Ballade für Chor und Orchester, Leipzig o. J. — Mendelssohn hat die Komposition schon als 21 jähriger i. J. 1831 begonnen, in Italien weitergeführt, i. J. 1833 in der ersten, 1843 in der zweiten endgültigen Form abgeschlossen.

Im G. Jb. 1916 S. 326 ist bereits erwähnt worden, daß Goethes Liebling Felix in der Statistik der Goethekompositionen keine hervorragende Stelle einnimmt. Abgesehen von seiner Konzertouvertüre: „Meeresstille und glückliche Fahrt" hat er im ganzen vier Lieder zu Goethes Gedichten geschrieben (darunter das in der G. Schr. 1896 S. 125 abgedruckte schöne Sonett), dann drei Lieder für gemischten und vier für Männerchor. Nicht alle von ihnen schöpfen den Inhalt der Gedichte aus oder bieten Momente einer eigenen musikalischen Auffassung. Um so mehr verdient die vorliegende geschlossene Szene aus der „Ersten Walpurgis-

*) Siehe oben die Anmerkung zu Nr. 46 und G. Jb. 1916 S. 307. Man denke an Gesänge wie „Es ist bestimmt in Gottes Rat", „Auf Flügeln des Gesanges", „Ich wollt', meine Liebe ergösse sich".

nacht" Beachtung, da Mendelssohn hier auf der Höhe seines Könnens und seiner geistigen Entwicklung steht. Er hat das, wie Goethe schreibt, „hochsymbolisch intentionierte" Werk als Chorballade*) komponiert. Vorangegangen waren ihm in dieser Musikform Johann André, der Offenbacher Jugendfreund Goethes (mit Bürgers Lenore 1775), und Zelter (Johanna Sebus 1809); es folgten u. a. Loewe (die erste Walpurgisnacht 1833, Siebenschläfer 1835, Johann Huß 1842,) Schumann (Paradies und Peri 1843, Der Rose Pilgerfahrt 1851 u. v. a.), Gade (Comala), Brahms (Rinaldo), Rheinberger (Christophorus), Max Bruch (Frithjof, Schön Ellen u. a.), Hugo Wolf (Feuerreiter), Richard Strauß (Tailleter).

Zu dem fanatisch-wilden Chore der „Walpurgisnacht" „Kommt mit Zacken und mit Gabeln" bildet die vorliegende, von feierlich-hohem Ernst durchwehte Szene den stärksten Gegensatz. Von schöner Wirkung sind die kristallklaren Chorharmonien, die in die begeisterten, verheißungsvollen Worte des Druiden eingreifen. So gibt die Musik wieder, was Goethe in seinem Briefe vom 9. September 1831 dem jungen Komponisten über die Dichtung geschrieben hat: „Ein freudiger, unzerstörbarer Enthusiasmus lodert noch einmal in Glanz und Klarheit hinauf."**)

61. Zur Logenfeier. Quelle: Dr. Hugo Wernekke, Goethe und die königliche Kunst (d. h. sein Verhältnis zur Freimaurerei), Leipzig 1905 S. 161.

Eine für die „Loge Amalia" in Weimar bestimmte vierstimmige Komposition für unbegleiteten Männerchor.***) — Für unsere Ausgabe unter genauer Benutzung der ursprünglichen Harmonien für eine Stimme mit Klavierbegleitung gesetzt von Eduard Behm.

Wie stimmungsvoll auch die Komposition ist, so läßt sie doch die eigentliche Bedeutung Hummels nicht erkennen. Daß Hummel, der so lange als weimarischer Hofkapellmeister neben Goethe wirken durfte, merkwürdigerweise nur einige wenige Gelegenheitschöre mit Goetheschem Text geschrieben und keinen von ihnen veröffentlicht hat, ist bereits im G. Jb. 1916 S. 299 erwähnt worden.

62. Wandrers Nachtlied. Quelle: Die in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar befindliche, aus Goethes Nachlaß stammende Handschrift. Im Drucke hat Hiller nicht unser Lied, sondern ein Frauenterzett auf denselben Text veröffentlicht (op. 142 Nr. 8).

Der Komponist, ein Schüler Hummels in Weimar, hatte das Glück, als Sechzehnjähriger vor Goethe spielen und ihm das vorliegende Lied übergeben zu dürfen. Der Dichter widmete ihm darauf die beiden Vierzeiler:

*) Goethe selbst hat die „Erste Walpurgisnacht" in seine Balladen aufgenommen, nach seinem Tode wurde sie in die Abteilung: Kantaten eingereiht.

**) Goethes Satz stellt die Antwort auf ein Schreiben des einundzwanzigjährigen Komponisten aus Luzern vom 28. August 1831 dar, welches der Verfasser unter dem Titel „Musikerbriefe" im G. Jb. 1891 S. 98 aus der Handschrift veröffentlichen durfte. Dort schreibt Mendelssohn: „Wenn der alte Druide sein Opfer bringt, und das Ganze so feierlich und unermeßlich groß wird, da braucht man gar keine Musik erst dazu zu machen, sie liegt so klar da, es klingt alles schon, ich habe mir immer schon die Verse vorgesungen, ohne daß ich dran dachte . . . Das einzige, was ich hoffe, ist, daß man es meiner Musik anhören mag, wie tief ich die Schönheit der Worte empfunden habe."

***) Zur Feier des Regierungsjubiläums Karl Augusts am 3. Septbr. 1825 geschrieben. Der in Betracht kommende Abschnitt aus den Freimaurer-Analekten III. Heft (Weimar 1825) lautet: „Der verehrte und geliebte Bruder von Goethe der ältere hatte seine treu-lebendige Teilnahme an dem Feste durch drei demselben geweihte, sinnvolle Gesänge bewährt, die von Bruder Hummel, diesem trefflichen Meister der Töne, in gleichem Geiste komponiert und in einem eigenen Abdruck an die Versammelten ausgeteilt waren: 1. „Einmal nur in unserm Leben", Nr. 107 unseres Liederbuches. 2. „Laßt fahren dahin das Allzuflüchtige", Nr. 119 unseres Liederbuches. 3. „Nun auf und laßt verlaufen". — (Freundliche briefliche Mitteilung des Herrn Professors Dr. A. Ott in Weimar, Meisters vom Stuhl der Loge Amalia in Weimar, an den Verfasser. — Die unter 1. und 3. angeführten Gediehle stehen in der Sophien-Ausgabe von Goethes Werken 3, 67 und 3, 69.) — Drei Tage nach der oben erwähnten Logenfeier sandte Goethe das Gedicht an Zelter zur Komposition für dessen Liedertafel „zur Stärkung des Glaubens aller Wohlgesinnten". — Vergl. noch die Angaben bei Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen 9. Band (2, 2) S. 1236.

Ein Talent, das jedem frommt,
Hast du in Besitz genommen:
Wer mit holden Tönen kommt,
Er ist überall willkommen! *)

Welch ein glänzendes Geleite!
Ziehest an des Meisters Seite:
Du erfreust dich seiner Ehre,
Er erfreut sich seiner Lehre.

Über seine Begegnungen mit Hummel und Goethe hat Hiller in seinen Büchern: „Briefe an eine Ungenannte" (Köln 1877 S. 25) und „Künstlerleben" (Köln 1880 S. 1) ausführlich berichtet.

Im Gegensatz zu Schubert und Loewe (oben Nr. 44 und 47) suchte der junge Hiller dem Gedicht tonmalerisch beizukommen und den Stimmungen der einzelnen Verse nachzugehen. Bemerkenswert sind außer den Eingangsakkorden und den Unisoni im Klavierpart bei „die Vögelein" der Durschluß als Halbkadenz sowie die Lösung, die das weiche G dur im 8. Takt vor Schluß („balde, balde") nach den vorangehenden drängenden Synkopen bringt. Man beachte für den Vortrag auch die Tempovorschrift: Langsam.

Hiller, ein persönlicher Freund Chopins, Mendelssohns, Schumanns, Brahms' und Verdis, hat Jahrzehnte hindurch als Dirigent der Gürzenich-Konzerte und Leiter des Konservatoriums in angesehener Stellung in Köln gewirkt.

63. Der König in Thule. Quelle: „Vier Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Komponiert von Carl Eckert. Geboren zu Potsdam am 7. Dezember 1820. — 1. Heft, 1828", Nr. 1. (Ohne Ortsbezeichnung). — Nr. 4 dieses Heftes bringt Goethes „Fischer".

Das in der Form geschlossene, in harmonischer und melodischer Beziehung sicher gestaltete Lied ist eine erstaunliche Talentprobe des achtjährigen Knaben, dem es gleich Hiller (vgl. Nr. 62) vergönnt war, sich vor Goethe in freier Phantasie am Flügel zu ergehen. — Wegen einer charakteristischen Äußerung über den „Erlkönig", den das Wunderkind Eckert ebenfalls komponiert und am 25. August 1831 Goethe vorgeführt hat, und der Antwort des Dichters vergleiche man von Biedermann, „Goethes Gespräche", 6, 260.

Wie Hiller, hat auch Eckert die großen Hoffnungen, die er in jungen Jahren erweckte, als Komponist nicht erfüllt. Er wurde ein bedeutender Dirigent, einer der ersten Apostel Wagnerscher Kunst, und war als Hofkapellmeister in Wien und Stuttgart, im letzten Jahrzehnt seines Lebens in gleicher Stellung in Berlin tätig.

64. Mailied. Quelle: Neun Lieder von Goethe, op. 15 Nr. 6, Berlin o. J., 1815 erschienen.

Ein Vergleich der vorliegenden einfachen Komposition mit der Beethovens (hier Nr. 34) ist lehrreich. Klein faßt das Lied als Idylle auf. Seine Melodie wiegt sich auf stetig hineilenden Sechzehnteln der Begleitung, anfangs zu den leeren, orgelpunktartigen Quinten des Basses, dann in ruhigem Wechsel der einfachsten Harmonien, bis das Stück in harfenmäßigen Arpeggien ausklingt. — Die fünfte Strophe des Gedichtes („Du segnest herrlich") hat Klein nicht beachtet.

Über den Komponisten vgl. G. Schr. 1896 S. 48, S. 68 (Erlkönig) und S. 139. Im Jahre 1818 hatte Sulpice Boisserée seinen 25 jährigen Kölner Landsmann Klein an Goethe empfohlen und besonders dessen Komposition des „Erlkönigs" erwähnt. Im ganzen hat Klein weit über 30 Goethesche Gedichte in Musik gesetzt.

65. Sérénade de Mephistophélès).** Quelle: „La Damnation de Faust, Légende Dramatique en quatre parties, Musique de H. B. Oeuvre 24" (Grande partition), Paris o. J. (1846, mit der Widmung: „A Franz Liszt"); vorher in etwas anderer Form in: „Huit Scènes de Faust, tragédie de Goethe, traduites par Gérard, composées par H. B. Oeuvre Ier" Paris o. J. (1829).

In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts war das literarische und musikalische Paris förmlich von einer Faust-Atmosphäre erfüllt. Goethes Werk wurde zu Opern, Dramen, Balletts und Vaudevilles verarbeitet. Zwei von Saint-Aulaire und A. Stapfer herrührende Übertragungen der Dichtung lagen vor, sie wurden aber weit übertroffen von der Gérard de Nervals*), die dem jungen Dichter das Lob Goethes eintrug: „Je ne me suis jamais mieux compris qu'en vous lisant". Einen Teil dieser Übersetzung benutzte Hektor Berlioz. Im 26. Kapitel seiner Memoiren beschreibt der Komponist den ungeheuren Eindruck, den er vom „Faust" empfangen, und fährt fort: „Ich konnte der Versuchung nicht widerstehen, ihn in Musik zu setzen". Noch vor Ablauf des Jahres 1828 waren die oben erwähnten acht Faustszenen vollendet: 1. Ostergesänge, 2. Bauern unter der Linde, 3. Sylphentanz, 4. u. 5. Lieder von der Ratte und vom Floh, 6. u. 7. Gretchens Gesänge: „Der König in Thule" und „Meine Ruh' ist hin", 8. Ständchen des Mephisto.

Unmittelbar nach ihrer Fertigstellung übersandte Berlioz die gestochene Partitur im April 1829 an Goethe, zugleich mit einem prachtvollen Briefe, über dessen Geschick der Verfasser im G. J. 1891 S. 128, kurz auch im G. Jb. 1916 S. 326 berichten konnte.

Unter den vielen Komponisten des „Faust" hat keiner die Gestalt des Mephisto musikalisch so charakteristisch zu zeichnen vermocht wie Berlioz, der in der „Damnation de Faust" immer dann auf voller Höhe steht, wenn dieser sein Liebling erscheint. Meist kündigt er ihn durch ein charakteristisches Leitmotiv an. — Unserem Stücke geht ein eigenes Rezitativ voraus:

Maintenant, chantons à cette belle une chanson
morale pour la perdre plus sûrement.

dann folgt die Serenade — die bedeutendste und dankbarste Gesangsnummer sowohl der „Huit Scènes" wie der „Damnation". Ihr dämonisch sinnbetörender Rhythmus prägt sich dem Hörer unverlierbar ein. Zum Schluß greift der Chor der Irrlichter ein: in der ersten Strophe nur in den beiden Schlußtakten, unisono mit dem Sänger, um dann nach den zwei Pausentakten — ein besonders überraschender Effekt — mit einem diabolisch hervorgestoßenen „Ha!" zu schließen, in der zweiten Strophe aber von S. 156 T. 6 an die Worte des Sängers fast bis zum Schlusse unterstreichend.**) Instrumentiert ist das Stück für Streichquintett (die Geigen ahmen die Zither nach), Holzbläser (4 Fagotte!), Hörner und Posaunen.

Vgl. noch G. Schr. 1896, in der zwei Nummern aus den erwähnten, an Goethe gesandten acht Faustszenen abgedruckt sind. — In der Originalform vom Jahre 1829 nimmt unsere Serenade nur zwei Systeme ein: eines ist für die Singstimme, das andere für Gitarre bestimmt. Von Orchesterbegleitung ist hier noch keine Rede. Die Tonart ist um eine Quart höher gesetzt: nach E dur. Bei der Tempobezeichnung fehlt „mouvement de valse", dafür steht zu Beginn neben Singstimmen- und Gitarrenpart das charakteristische Begleitwort: Effronterie. Die Singstimme ist identisch mit der späteren Form gestaltet, nur sind die Worte etwas anders untergelegt. Der Chor fehlt völlig, und an Stelle seiner Schluß-„Ha"'s (vgl. oben) bemerkt Berlioz zum Gitarrenpart: „Très fort avec le pouce seul et en étouffant le son avec le bras." — Als Überschrift des Stückes steht ein Zitat aus Hamlet: „It is a damned ghost", und das vorausgehende Rezitativ lautet: Maintenant que le Ciel brille tout plein d'étoiles, vous allez entendre un vrai chef-d'oeuvre; je lui chanterai une chanson morale, pour la séduire plus sûrement.

66. Ständchen des Mephisto. Quelle: Richard Wagners Musikalische Werke, Erste kritisch revidierte Gesamtausgabe, Erster Band: Lieder und

*) So lautet die in Hillers „Briefen an eine Ungenannte" veröffentlichte, auf Hillers Autograph gestützte Lesart; in einer in Weimar aufbewahrten zweiten Handschrift heißt der letzte Vers: Überall ist der willkommen.

**) Die ursprünglichen Goetheschen Worte: „Was machst du mir vor Liebchens Tür" unterzulegen erwies sich als unmöglich, weil sie zum Rhythmus der auf die französische Übersetzung komponierten Musik nicht passen.

*) „Faust, nouvelle traduction complète en prose et en vers", Paris 1828.

**) Aus Mangel an Raum mußten diese Chorverstärkungen vorn wegfallen.

Gesänge, herausgegeben von Michael Balling, S. 17, Leipzig o. J. (1916).

Wie der Verfasser im G. Jb. 1891 S. 129 mitteilen konnte, hat der neunzehnjährige Richard Wagner „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust, (Opus V) komponiert, deren Handschrift in Wahnfried aufbewahrt wird. Erst vor wenigen Monaten ist das Werk in der erwähnten Druckausgabe veröffentlicht worden, und zwar enthält es das Soldatenlied („Burgen mit hohen Mauern“), die Szene „Bauern unter der Linde“, das Lied „Es war einmal ein König“, Gretchens Gesänge: „Meine Ruh ist hin“ und „Ach neige“ (Melodrama), sowie unsere Nummern 66 und 67. Unter diesen sieben Kompositionen, die als Skizzen zu betrachten sind, ist Mephistos Ständchen die bedeutendste.*)

Über Wagners geniale Faustouvertüre v. J. 1839 vgl. G. Jb. 1916 S. 328.

Im Gegensatz zu Berlioz' großem Orchesterapparat bietet Wagner nur das Klavier auf. Der Gesang beschränkt sich auf das Mindestmaß einer melodischen Linie, — beträgt doch ihr Umfang nur eine Sext. Dem Dämon lohnt es nicht, irgend große Mittel anzuwenden, lässig-hochmütig spottend tut er alles leicht ab. — Von charakteristischer Wirkung ist die chromatisch absteigende Quart h—fis. Die gitarrenmäßig präludierenden Klaviertakte, die eingangs Spannung erzeugen, kehren als Zwischen- und Schluß-Ritornell wieder.

67. Branders Lied. Quelle: wie Nr. 66.

In Ton und Anlage ein echter Schenkengesang, in dem ein kecker, kommersliedartiger Humor waltet. Die Weise ist burschikos und absichtlich salopp in der Deklamation, die einfache Harmonisierung nicht ohne aparte Züge durch die chromatisch absteigenden Bässe, wo es das „Gift“, die „Ängstesprünge“ und das Lachen der Vergifterin zu schildern gilt. Eine aufsteigende D dur-Skala bildet den leicht nachsingbaren Refrain „als hätte sie Lieb' im Leibe“. Die drei Strophen werden auf die gleiche Melodie mit einer kleinen Variante bei „zuckt“ und „lag“ gesungen, wobei es mit der Deklamation nicht genau genommen wird, — ja, das Zusammentreffen auseinanderstrebender Wort- und Melodieakzente (sie pfeift auf dem letzten Loch) scheint fast bestimmt, die Lustigkeit noch zu erhöhen.

68. Freudvoll und leidvoll. Quelle: „Gedichte von Goethe, Ary Scheffer**) in tiefster Verehrung und Bewunderung gewidmet von F. L.,“ Wien bei Haslinger, — hier in zwei verschiedenen Fassungen, von denen die unsrige später (1860) in Liszts „Gesammelte Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung“, Leipzig, aufgenommen wurde. — Für Mezzosopran geschrieben.

Die Komposition Liszts, dessen Bedeutung als genialer Anreger in der Musik beinahe der Herders in der Literatur gleichkommt, kündigt die neue Zeit an: Das moderne „dramatische Lied“ entsteht.***) Ungewohnte Harmonien und Klangfarben tauchen auf, und auch die Ausdeutung des Dichterworts wird anders als bei den Vorgängern, sie bekommt etwas Malendes, Darstellerisches. Weit mehr noch als bei Beethoven, Schubert und Schumann nimmt der Klavierpart an der Entwicklung des Ganzen teil und strahlt oft förmlich die Farben eines reich besetzten Orchesters aus, wie denn auch Liszt das Lied später instrumentiert hat. — Gleich im Eingangsritornell sind Stimmung, Farbe und melodischer Kern des Ganzen gegeben. Zunächst eine Gegenüberstellung von Dur und Moll bei „freudvoll und leidvoll“. Den Charakter des Sehnsüchtig-Verlangenden aber erhält das Lied durch das Motiv der absteigenden Sexte, das sich bis gegen den Schluß hindurchzieht und im Mittelteil auch von der Begleitung aufgenommen wird. Die „schwebende Pein“ wird durch die enharmonische Modulation von As nach H dur gemalt, worauf das „himmelhochjauchzend, zu Tode betrübt“ zweimal in chromatischer Steigerung erscheint.*) Nicht auf gleicher Höhe steht m. E. der Schluß. — Übrigens dachte der Komponist bei dem Liede wohl nicht so sehr an ein Musizieren im häuslichen Kreise, als vielmehr an die Wiedergabe durch eine Opernsängerin im Konzertsaal.**)

*) Unsere Nrn. 66 und 67 verraten die Klaue des Löwen, dagegen bestätigen die übrigen fünf Kompositionen zum „Faust“ die Tatsache, daß Wagner als einziger unter unseren großen Komponisten kein musikalisches Wunderkind war. Er ist — ähnlich wie Carl Maria von Weber — als Theaterkind aufgewachsen, dem es vergönnt war, sich frühzeitig mit dem Dämon der Bühne vertraut zu machen; seine spezifisch musikalische Begabung zeigt sich erst etwa seit seinem zwanzigsten Lebensjahre.

**) Der Pariser Maler Scheffer hat eine Reihe von Gretchen- und Mignon-Bildern geschaffen.

***) Für das ältere dramatische Lied bietet Mozarts „Veilchen“ ein nie übertroffenes Beispiel.

69. Wandrers Nachtlied. Quelle: wie Nr. 68 Nr. 6.

Eines der besten Lieder Liszts. Eine Folge tonischer Dreiklänge gibt den ruhigen landschaftlichen Hintergrund, auf dem sich die Stimme melodisch erhebt. Nach der zarten Wendung nach Gis dur bei „kaum einen Hauch“ malt der sich selbst überlassene Gesangspart — trotz der leisen Echos im Klavier — die Stille des Waldes. Dann führen zwei violoncelloartig gestaltete Takte in die eigentliche Gesangsmelodie hinüber: „Warte nur“, die mit leidenschaftlicher Steigerung erst in Fis moll, dann in D moll erklingt. Ergreifend wirken später die chromatisch herbeigeführte Beruhigung in der Haupttonart E dur, in der das Anfangsritornell wiederholt wird, und weiterhin das in die Schlußkadenz eingeschobene G dur und das Ausklingen der Singstimme in der Dominante.

Auch dieses Lied ist von Liszt orchestriert worden. — Sechs Jahre vorher (1842) hatte er dasselbe Gedicht für vierstimmigen Männerchor komponiert und mit dem unrichtigen Beginn: „Unter allen Wipfeln ist Ruh'“***) veröffentlicht.

70. Freisinn. Quelle: „Myrthen, Liederkreis von Goethe, Rückert, Byron, Th. Moore, Heine, Burns und J. Mosen für Gesang und Pianoforte“. Leipzig o. J., im Oktober 1840 im Druck erschienen. — Der mit so bezeichnender Überschrift versehenen Sammlung hat Schumann die Widmung vorgesetzt „Seiner geliebten Braut“. Alle 26 Lieder der „Myrthen“ waren unmittelbar vor Schumanns Hochzeit geschrieben, die am 12. September 1840 stattfand. —

Der Komponist vereinigt in unserem Stücke zwei von Goethe getrennte Vierzeiler aus dem „Buch des Sängers“ im „West-östlichen Divan“; durch diese Verknüpfung wurde es möglich, daß das Lied einen Mittelsatz erhielt, der einen betrachtend-ehrfürchtigen†) Kontrast zu dem frischen, lebensprühenden Hauptteil bildet.

Wenn ein großer Teil der Lieder aus den „Myrthen“ Eusebius-Stimmung atmet, so ist „Freisinn“ durch Schumann augenscheinlich seinem Florestan in den Mund gelegt worden.††)

Auffallend ist die Ähnlichkeit der Stelle S. 166 Takt 5:



*) Man vergleiche dieselbe Stelle in Beethovens Komposition des Liedes, G. Schr. 1896 S. 106.

**) Mit aller Zurückhaltung möchte der Verfasser seine ganz persönliche Meinung dahin aussprechen, daß die effektvolle Komposition viel besser einer Victor Hugoschen Heldin anstehen würde als Goethes Klärchen.

***) An dieser Fälschung trägt der Weimarer Legationsrat Johannes Falk, der bekannte Satiriker, die Schuld, der dem Gedicht in ganz ernsthafter Absicht noch zwei himmelschreiend schlechte Zusatzstrophen beizufügen den Mut gehabt hat:

2. Unter allen Monden ist Plag', und alle Jahr und alle Tag' Jammerlaut; das Laub verwelkt in dem Walde! Warte nur, warte nur, balde, balde welkst auch du!
3. Unter allen Sternen ist Ruh', in allen Himmeln hörest du Harfenlaut: die Englein spielen, das schallte. Warte nur, warte nur, balde, balde spielst auch du!†††)

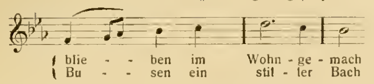
Leider werden diese läppischen Verse noch jetzt von vielen deutschen Männergesangvereinen zu Kuhlaus Komposition von „Wandrers Nachtlied“ gesungen, meist unter dem Autornamen: Goethe.

†) Die frommen Verse des Mittelsatzes stehen fast wörtlich im Koran.

††) Über interessante Varianten der Schumannschen Handschrift des Liedes berichtet Dr. Victor Ernst Wolffs Buch: Robert Schumanns Lieder in ersten und späteren Fassungen, Leipzig 1914, S. 26.

†††) Vergl. Johannes Falks Auserlesene Werke 1, 354 (Leipzig 1819).

mit der des Schubertschen Liedes „Greisengesang“, Op. 60 Nr. 1:



71. Liebeslied. Quelle: Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Leipzig o. J., im Druck im März 1850 erschienen.

Der Komponist, der die Überschrift selbständig hinzugesetzt hat, entnahm die Verse den „Noten und Abhandlungen“ zum Divan, wo sie unter der Rubrik „Chiffer“ stehen. Goethe gibt ihnen die folgende Einleitung:

„Wir erinnern an eine zwar wohlbekannte, aber doch immerhin geheimnisvolle Weise, sich in Chiffern mitzuteilen: wenn nämlich zwei Personen, die ein Buch verabreden und, indem sie Seiten und Zeilenzahl zu einem Briefe verbinden, gewiß sind, daß der Empfänger mit geringem Bemühen den Sinn zusammenfinden werde. — Das Lied, welches wir mit der Rubrik Chiffer bezeichnet, will auf eine solche Verabredung hindeuten. Liebende werden einig, Hafisens Gedichte zum Werkzeug ihres Gefühlswechsels zu legen; sie bezeichnen Seite und Zeile, die ihren gegenwärtigen Zustand ausdrückt, und so entstehen zusammengeschriebene Lieder von schönstem Ausdruck; herrliche zerstreute Stellen des unschätzbaren Dichters werden durch Leidenschaft und Gefühl verbunden, Neigung und Wahl verleihen dem Ganzen ein inneres Leben, und die Entfernten finden ein tröstliches Ergeben, indem sie ihre Trauer mit Perlen seiner Worte schmücken.“

Eines der leidenschaftlichsten Lieder Schumanns, das einen Ton warmer Innigkeit anschlägt. Die Synkopierung gleich am Anfang, oft wiederholt, gibt ihm eine Erregtheit, die durch die stets auf den Beginn zurückgreifende Begleitung noch wächst. Es kommt eine Art Dialog zwischen Klavier und Singstimme zustande, ganz ähnlich wie in Schumanns berühmtem Liede: „Der Nußbaum“.

Daß es Schumann gelingt, die Klippe der sehr gefährlichen, den Altersstil des Dichters verratenden Worte: „zum Geschäfte von seiner Liebe machen“ zu umschiffen, ist ein Beweis für die Inspiration seines Schaffens. — An zwei Stellen hat Schumann den Text etwas geändert. — Goethe hatte sein Gedicht in der Handschrift an Zelter gesandt, der es unverzüglich in Musik setzte. Die Komposition ist nicht ohne Stimmung, merkwürdigerweise hat Zelter aber dieses echte Frauenlied „einer abgrundtiefen Baßstimme in den Mund gelegt. Man vergleiche das Faksimile in Max Heckers vortrefflicher Neuausgabe des Goethe-Zelterschen Briefwechsels I, 458 (Leipzig, Inselverlag).

72. Ballade des Harfners. Quelle: „Die Lieder Mignons, des Harfners und Philinens aus Wilhelm Meister für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte“, Leipzig o. J., im September 1851 im Druck erschienen. — Schumann bemerkt zu dem Gesangspart: „für Baryton“.

Das Stück ist nicht eigentlich balladenhaft, sondern mehr in Form einer romantischen Szene gehalten, der eine Harfenmelodie inneren und äußeren Zusammenhang gibt. Gleich zu Beginn erklingend, geht sie leitmotivisch durch das ganze Lied, wobei es an eindrucksvollen Umänderungen und Steigerungen nicht fehlt*). Ein Stück inkarnierter Poesie bringen S. 172 die Takte 3—5, die den Eintritt des Sängers und dessen stille Sammlung malen, und überaus schwungvoll wirkt S. 173 die Steigerung bei der Harfenstelle „der Sänger drückt die Augen ein“; man vergleiche hierzu Goethes Worte im „Wilhelm Meister“: „Der Alte schwieg, ließ erst seine Finger über die Saiten schleichen, dann griff er sie stärker an und sang.“ — Auch sonst fehlt es nicht an schönen Einzelheiten, wenn auch nicht verschwiegen werden soll, daß die Farben etwas bläßlich wirken und die sonst vorzügliche Deklamation durch einige Fehler entstellt wird, z. B. S. 175 „der in den Zweigen“, „er setzt es an“. — Von dem Vorwurf der Textänderung aber, der bei anderen Schumannschen Gesängen mit Recht erhoben werden kann, ist der Komponist hier freizusprechen. Die Verse:

Laßt einen Trunk des besten Weins
In reinem Glase bringen

*) Man vergleiche die Varianten S. 171, S. 173 (wo beim zweiten Male die Punktierungen des b und g den chevaleresken Charakter betonen), S. 174 (zweimal), S. 176.

(statt: den besten Becher Weins in purem Golde reichen), ferner „Kette holen“ statt reichen, dann der Reim: Töne auf Schöne (statt Tönen auf Schönen) und anderes stehen genau so im „Wilhelm Meister“; bei der Aufnahme des „Sängers“ in seine Gedichte hat Goethe selbst jene Stellen geändert. Nur das Wort seinen (S. 174 System 5) hat Schumann zugesetzt.

73. Heiß mich nicht reden. Quelle: wie Nr. 72. „Für Sopran“ vermerkt der Komponist.

Im Gegensatz zu den beiden Schubertschen Kompositionen der Verse hat Schumann Mignons Gesang als eine Art dramatischer Szene behandelt und sie auf eine fast orchestral empfundene Begleitung gestützt. Das Stück setzt mit energisch akzentuierten Akkorden ein, denen sich bald die Stimme frei deklamierend zugesellt. Eine weiche Violoncellofigur rankt sich empor, doch wird sie nicht fortgeführt. Dann beginnt in B moll auf einem scharfen Akzent (ges) der Begleitung ein leidenschaftlicher Gesang, gefolgt von der förmlich Wärme ausstrahlenden Hauptmelodie in C dur: „Zur rechten Zeit erscheint der Sonne Lauf.“ Immer kräftiger steigert sich diese, bis sie schließlich gleichsam in sich zusammensinkt (S. 179 System 3 Takt 1); hier ist es, als ob ein Schleier von der Seele fällt und das Innerste Mignons enthüllt wird. Nach einem ausdrucksvollen Zwischenspiel, das in eine grelle Dissonanz (den Vorhalt fis zu f) ausläuft, als ob es allen Schmerz in einem herbsten Akkord zusammenfassen wollte, folgt ein in weihevoller Ergebenheit ausklingendes Adagio.

Bei aller Bewunderung der Schumannschen Lieder zu Goethes Texten darf doch ausgesprochen werden, daß keines von ihnen den Meister auf der Höhe zeigt, auf der seine Kompositionen zu den romantischen Dichtungen Eichendorffs, Heines und Justinus Kerners stehen.

74. Blumengruß. Quelle: „Der Strauß, den ich gepflücket“, Kanon für 3 hohe Sopranstimmen mit Pianoforte op. 22. Berlin o. J. (1839).

In Berlin geboren, wirkte Curschmann hier als Sänger, Pädagog und volkstümlicher Liederkomponist. Seine Gesänge haben vom dritten bis siebenten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts große und verdiente Verbreitung gefunden. Neben Friedrich Heinrich Himmel, Ludwig Berger und Felix Mendelssohn-Bartholdy, deren Stil er sich anschloß, ist Curschmann einer der liebenswürdigsten Vertreter der neueren „Berliner Komponistenschule“.

Das vorliegende Terzett*), ein früher beliebtes Stück der Hausmusik, ist bezeichnend für die flüssige, melodische Erfindung und die den mehrstimmigen Satz leicht gestaltende Hand des norddeutschen Kleinmeisters. Alles ist in Wohllaut getaucht, die Harmonie ungezwungen, die Steigerung wohl vorbereitet, die dynamischen Kontraste wirkungsvoll.

75. Der Fischer. Quelle: Sechs Gedichte von Goethe, Schiller, Uhland und Tieck, Berlin o. J. (1832).

Der Schwerpunkt ist hier nicht so sehr auf den Balladencharakter, als auf die Ausschöpfung der lyrischen Partien gelegt. Die eigentliche Erzählung gibt Curschmann in hergebrachter Form mit reichlicher Benutzung nicht sehr gewählter, jetzt etwas altfränkisch anmutender Tremoli, bis er mit dem weichen Gesang „Ach wüßtest du“ in sein eigenstes Gebiet eintritt, in eine breite, sangliche Kantilene. Diese überschwängliche, etwas weichliche, aber doch echt empfundene Melodie hat das Stück seinerzeit weitesten Kreisen empfohlen.

76. Gleich und gleich. Quelle: Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Leipzig o. J.

Goethe gab dem Liede seinen Platz unmittelbar nach „Gefunden“ (Ich ging im Walde so für mich hin), das er am Tage seiner silbernen Hochzeit gedichtet hat. Vielleicht be-

*) In der kanonischen Führung der Komposition folgte Curschmann dem Beispiele Zelters, der drei Jahrzehnte früher dasselbe Gedicht für vierstimmigen Chor in Musik gesetzt und in seinen „Sämtlichen Liedern“ usw., Heft 2 S. 4 veröffentlicht hatte.

ziehen sich auch unsere Verse auf das erste Bekanntwerden mit Christianen. Der Dichter hat sie einem Brief an Zelter beigelegt, der sie aber nicht komponiert hat. — Mit Franz' Musik stellen sie ein kleines Meisterwerk voll Zartheit und Feinheit dar. Bezeichnend für die Art des Komponisten sind der schlichte, streng durchgeführte vierstimmige Satz und der Trugschluß im fünftletzten Takte. Vom 2. zum 3. und vom 10. zum 11. Takte schreitend, scheut sich der sonst so strenge Franz nicht vor den Oktavparallelen c—d zwischen Singstimme und Baß. — Die Chronologie dieses und der übrigen Franzschen Lieder ist schwer festzustellen. „Die Werdeprozesse gehen niemanden etwas an", so ungefähr pflegte sich Franz zu äußern.

77. Mailied. Quelle: Sechs Lieder von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Leipzig o. J. — Das Werk ist der Prinzessin von Preußen gewidmet, der späteren Kaiserin Augusta (Enkelin Karl Augusts).

In seinem op. 16 hatte Franz Roquettes bekanntes Lied „Weißt du noch?" komponiert, dessen Verse:

Und es sahen Feld und Strom
Dein Erröten und dein Beben,
Sahen auch den ersten Kuß

dem Schlusse von Goethes Versen (S. 191) nachgebildet sind. — Auch im „Mailied" bietet Franz eine für ihn charakteristische Verbindung von Volkstümlichem und Artistischem und eine bemerkenswerte musikalische Deklamation. Seine Melodie hat mit ihrem $\frac{6}{16}$-Takt etwas Leicht-Schwebendes, Frühlingshaftes, namentlich bei der Stelle: „Grünt und blühet" (S. 191). Der Schluß überwindet die Schwierigkeiten, welche die Worte „seh ich etwas" dem Musiker bieten, aufs glücklichste; die Frage mit ihrem Sprung in die Sexte wirkt besonders anmutig.

78. Schweizerlied. Quelle: wie Nr. 77.

Die schlichte Melodie und ihre engverwandte Fortführung („In ä Garte") klingen, als seien sie dem Volksmunde abgelauscht.

79. Schweizerlied. Quelle: Sechs Lieder für eine mittlere Stimme mit Piano komponiert, Dresden o. J.

Die Gegenüberstellung unseres Liedes mit dem voraufgegangenen bietet gewisse Aufschlüsse über die Eigenart beider Autoren. Jensen verlangt als Begleiter nicht nur wie Franz einen guten Musiker, sondern vor allem einen Pianisten. Franz komponiert zwei gleiche Strophen, Jensen bringt einen Mittelsatz. Franz verwendet das klare C dur, Jensen das farbige, romantische H dur. Jensen versetzt die Verse aus der frischen Natur in den Salon und behandelt sie als Unterlage für ein reizvoll gestaltetes, verhaltene Freude atmendes Tanzlied. Auf die beiden letzten Takte des Anfangs- und Schlußritornels braucht kaum erst aufmerksam gemacht zu werden.

Jensen selbst nennt in einem Briefe an seinen Freund von Seckendorff vom 24. Februar 1877 die Lieder seines op. 57 „klein, aber wohlig und warm, so recht von anschmiegender Innigkeit" und weist darauf hin, daß er Entwürfe aus einer früheren Schaffensperiode dafür benutzt habe (A. Niggli, Adolf Jensen S. 101, Berlin 1900).

80. Rastlose Liebe. Quelle: Sanges Frühling, 30 Kompositionen für eine Singstimme, Leipzig o. J.

Der berühmte, sonst erstaunlich fruchtbare Komponist*) hat zu Goethes Texten merkwürdigerweise nur zwei Kompositionen geschrieben: einen Männerchor („Der du von dem Himmel bist") und das vorliegende, sehr lebendig gehaltene, für den Sänger dankbare Lied. — Charakteristisch ist die leidenschaftlich drängende Begleitung („ohne Rast und Ruh"), die gelegentlich den Gesang mit aufgenommenen Melodiefragmenten unterbricht und nur bei der Frage „wie, soll ich fliehn?" plötzlich ins Stocken gerät. Harmonische Ausweichungen, z. B. bei „Lieber durch Leiden" nach C moll (das das folgende C dur schön vorbereitet) sorgen für den Wechsel der Stimmung. Die Komposition gipfelt in einem wirkungsvollen, zum hohen a aufsteigenden Schluß, der sinngemäß in Dur steht.

*) Außer 216 mit Opuszahlen verschenen Werken hat Raff noch weit über 100 andere geschaffen.

81. Es rauschet das Wasser. Quelle: Duette für Alt und Baryton, Wien o. J., 1864 erschienen. — Sein op. 28 hat Brahms der von ihm besonders hochgeschätzten Frau Amalie Joachim gewidmet; die erste Aufführung fand am 18. Dezember 1862 statt (vergl. Max Kalbeck, Johannes Brahms 2, 47)

Außer der Kantate „Rinaldo" hat Brahms eine Reihe von Fragmenten aus Goethes größeren Dichtungen komponiert: aus der „Harzreise im Winter" die bekannte Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester, aus der „Iphigenie" das „Parzenlied" (Chor und Orchester), aus „Alexis und Dora" den Schluß: „Nun ihr Musen genug" (Quartett mit Klavierbegleitung), aus „Was wir bringen": „Warum doch erschallen himmelwärts die Lieder" (Quartett mit Klavierbegleitung), aus „Lila": „Feiger Gedanken bängliches Schwanken" (Quartett a cappella), aus den Venetianischen Epigrammen: „Göttlicher Morpheus, umsonst bewegst du die lieblichen Mohne" (als Kanon für Frauenstimmen), aus den Vier Jahreszeiten: „Grausam erweiset sich Amor an mir" (als Kanon für Frauenstimmen), aus „Claudine von Villa Bella" die Serenade: „Liebliches Kind" (als Lied), und aus „Jery und Bätely" unser Duett.

Brahms hat den Zwiegesang meisterlich gegliedert: Dem Liede Bätelys, das von der Flüchtigkeit der Liebe singt, folgt gleich die Antwort Jerys: Treue Liebe ändert sich nicht, die ewigen Sterne bleiben. Nun erst beginnt das Duettieren, das sich aus der Situation ohne weiteres ergibt, und das durch den Schluß noch eine ganz eigene Wendung erhält: Jery behält das letzte Wort, der Zwiestreit scheint geschlichtet. Beide Sänger sind scharf charakterisiert; das Mädchen durch eine behende, leicht hingetupfte Begleitung, die wohl die Resonanz ihrer leichtlebigen Auffassung darstellt, der Mann durch breit hinfließende Akkordbrechungen, beim Höhepunkt des Ganzen durch den plötzlich einsetzenden, gleichsam ein Abbild gefesteter Lebensanschauung darstellenden majestätischen $\frac{6}{4}$-Takt. Wichtig ist die Vortragsbezeichnung, welche der hierin sonst so sparsame Brahms dem Sänger gibt: „ben sostenuto e molto espressivo". —

Wer das Wesen des Kontrpaunktes studieren will, findet von S. 200, System 3, Takt 3 an, wo beide Themen vereinigt erscheinen, ein Muster.*) Das Ganze ist reich an melodischer Kraft und kunstvoller Linienführung. — Es ist echt Goethisch, wie der Komponist hier den Hörer vom einzelnen zum Allgemeinen geleitet. Auf die Fülle des Vor- und Nachspiels, das zugleich mit dem Wogenrauschen auch die Bewegung im Gemüt der Liebenden schildert und schöne musikalische Imitationen bringt, sei besonders aufmerksam gemacht.

82. Phänomen. Quelle: Vier Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte, Berlin o. J., 1874 im Druck erschienen.

Das mystisch in sich versenkte Werk ist bezeichnend für Brahms' in breitem melodischen Strom hinfließende Klanggebilde, seine reiche Harmonik, seine Vorliebe für ruhig stützende und weit tragende Achtelgänge und seine tief schürfende gedankliche Auslegung der Dichtung. Hingewiesen sei noch auf die Sextenführung der Singstimmen und das Üppige der sonst schlichten Modulation, die sich am Schlusse beinahe ins Schwelgerische steigert. Der Kanon des Mittelsatzes bringt das Thema genau in der Umkehrung. Das blasse E moll malt förmlich die Nebelkreise.

*) Punctus ▪ bedeutet: Note, punctus contra punctum also: Note gegen Note, mit andern Worten: den Satz der einen Stimme gegen die andere Stimme oder gegen die anderen Stimmen. Bald wurde dann der Begriff erweitert und allgemein auf die Satztechnik bezogen, in der mehrere selbständige Melodien gegeneinander gestellt werden. — Im Gegensatz zum kontrapunktischen Satz steht der harmonische Satz, in dem eine Stimme herrscht, während die anderen kein selbständiges Leben führen, sondern nur begleiten. Beispiele für beide Arten von Sätzen bringen der kontrapunktische Zwiegesang der obigen Nummer 81 und die harmonische Führung der Singstimme in den ersten 11 Takten des folgenden Duetts Nr. 82, S. 202.

Bei den Kadenzen S. 202 System 3 Takt 1 und 2 und S. 203 S. 4 T. 2 und 4 erinnert die Melodie an Brahms' bekanntes Minnelied: „Holder klingt der Vogelsang."

Der Verfasser möchte raten, das Tempo nicht zu schnell zu nehmen. — Aus Brahms' op. 61 ist das Duett mit Mörikeschem Text: „Wir Schwestern zwei, wir schönen" allgemein bekannt geworden.

83. Trost in Tränen. Quelle: Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Berlin o. J., 1868 im Druck erschienen.

Das erst zehn Jahre nach seinem Entstehen veröffentlichte Lied ist eines der eingänglichsten des Meisters. Sein Aufbau ähnelt dem Reichardtschen, oben Nr. 19. —

Während der Durteil im ruhigen $\frac{6}{8}$-Takt schreitet, fließt die von einer Achtelfigur umspielte Weise des Mollsatzes innerlich bewegter dahin. Es ist die Klage, die sich — bei Brahms eine Seltenheit — in weichen, chromatisch absteigenden Intervallen der Singstimme und des Klaviers ausdrückt. Typisch Brahmsisch ist das in sich gekehrte, versonnene Zwischen- und Nachspiel mit seinen schwebenden Vorhalten, das ungeachtet seines elegischen Charakters durch seinen Aufschwung doch als Trostspender wirkt.

84. Unüberwindlich. Quelle: Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Berlin o. J. (1877). Das Lied bildet den Schluß des op. 72. dessen vorangehende Nummern alle schwermütigen Charakters sind.

Die Dichtung bringt einen schalkhalten Vergleich: Trotz aller Gelübde kann der Held weder der Lockung des Weines, noch dem Zauber der Geliebten widerstehen, deren Treue nicht über jeden Verdacht erhaben ist. — Flasche und Falsche bilden dabei eine lustige Assonanz.

Die Aufgabe, vor der der Komponist hier stand, war nicht ganz unähnlich der, die sich Schubert bei dem Liede „An die Leyer" bot. „Ich will von Atreus Söhnen singen" beginnt hier der Sänger, der siegesgewiß den Kampf aufnimmt und schwört, sich nun und nimmermehr bezwingen zu lassen. Allein der Reiz des geliebten Gegenstandes bringt Schuberts wie Brahms' Helden ins Wanken. Da rafft er sich zum zweiten Male energisch auf: dem Zauber der Falschen wird er ganz gewiß nicht erliegen (man beachte S. 208 System 1 die gewichtigen, aber verräterisch äußerlich klingenden halben Noten bei der Erneuerung des Schwures). — Indessen auch hier sieht er seine Kraft erlahmen, und dem Glücklich-Unglücklichen bleibt nichts übrig, als sich in heiterer Resignation zu bescheiden.

Von schwelgerischem Wohllaut wie in Schuberts Liede konnte hier, wo u. a. ganz realistisch das Herausziehen des Pfropfens und weinseliger Übermut geschildert wird, natürlich nicht die Rede sein. Dafür sucht Brahms' geistreiche Kunst durch Umgestaltung des motivischen Materials immer neue Stimmungsmomerte zu bringen; zugleich deutet sie an, daß der Held sich ein wenig selbst verspottet.

Sehr lustig wirkt das Scarlattische Zitat mit seinen energischprallen Vierteln, seiner altmodischen Verzierung (auf cis) und dem beweglichen Achtelabstieg. Es schildert S. 207 System 3 den Einfluß des Weines ebenso bildhaft wie S. 209 System 2 das willkommene Walten der Schere in den Haaren des liebesfrohen, allzu leicht überwindlichen Simson. — Die Quelle für sein Zitat hat Brahms nicht angegeben. Er fand es als Beginn der Nr. 133 (S. 402) der anonym erschienenen Sammlung:

Sämtliche Werke für das Pianoforte von Dominic (sic) Scarlatti, Wien, im Verlage von Tobias Haslinger,

einer ungewöhnlich umfangreichen, im ganzen nicht weniger als 200 Werke enthaltenden Sammlung, deren ungenannter Herausgeber Carl Czerny in Wien war. (Robert Schumann hat das Werk in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik" im Jahre 1839) besprochen.*) — Auch aus dem weiteren Verlauf des höchst temperamentvollen Scarlattischen Stückes hat Brahms manches benutzt.

*) Zu Scarlatti vergl. noch Max Kalbeck, Brahms im Briefwechsel mit H. und E. von Herzogenberg 2, 46 und 59 (1907).

Goethe hat sein Gedicht nicht überschrieben. „Unüberwindlich" wurde durch spätere Herausgeber, vielleicht durch Riemer oder Eckermann, hinzugesetzt. Über unseren Noten mußte diese sehr unglücklich gewählte Überschrift bleiben, weil Brahms seine Komposition so betitelt hat. —

Wie vieldeutig ist doch die Musik! Die ironisch heitere Stelle S. 206 System 2 Takt 4: „Dieser Flasche nicht zu trauen" ist in Melodie und Rhythmus ähnlich den tragischen Takten in Schuberts „Wegweiser" aus der „Winterreise": „Treibt mich in die Wüstenei'n".

85. Liebliches Kind. Quelle: Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, Berlin o. J.

Im Klavierpart ist durch die stakkatierte Sechzehntelfigur der akkordlichen Begleitung fast das ganze Lied hindurch der Serenadencharakter angedeutet; Rugantino begleitet sich selbst zum Gesang, wodurch das Improvisierte der Szene um so mehr hervortritt. Der Sänger wird ähnlich und doch etwas anders wie von dem jungen Beethoven (oben Nr. 33) dargestellt: als eine Art Page Cherubin von gestern und Don Juan von morgen, ein von Liebesbeteuerungen überströmender Held, dessen Gefühle aber nicht allzu ernst zu nehmen sind. Im weiteren Verlauf des Ständchens (S. 211 System 2 Takt 2 bei der Ausweichung nach As dur) bricht ein ernsterer, wahrer Herzenston durch. — Die beiden letzten Systeme S. 211 malen Qual und Unruhe, etwa den Zustand des Schubertschen Wanderers: dort, wo du nicht bist, ist das Glück.

Der Kern des Ganzen: die Frage drückt sich nicht nur durch die anmutgeflügelte Figur der Singstimme bei „sagen, warum" aus, sondern auch dadurch, daß der Anfang des Stückes in F dur, der Schluß in C dur, also in der Dominante, steht.

86. Frühling übers Jahr. Quelle: „Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier komponiert" von H. W., Mannheim o. J., Nr. 28.

Frühling übers Jahr, — das heißt hier: der sich über das ganze Jahr erstreckende Lenz klingt aus der duftigzarten Musik. Bezeichnend ist, daß der Komponist nicht wie seine Vorgänger und Zeitgenossen*) von „Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte" spricht, sondern daß er seinen 51 Goethe-Liedern die oben vermerkte Überschrift gibt: nicht mehr von Begleitung ist die Rede, sondern von einer Komposition für Klavier. In der Tat ist bei Wolf der instrumentale Untergrund noch reicher als selbst bei Schumann und Liszt, deren Einfluß auf ihn ähnlich groß ist wie der Wagners. — In unserem Liede geht eine gleichmäßige rhythmische Bewegung durch den Klavierpart — man könnte wie bei manchen der späteren Schumannschen Gesänge von einem Klavierliede sprechen —, während die Linie der Melodie öfters gebrochen erscheint. Überhaupt ist wohl für Wolfs Art nicht so sehr quellende Melodik bezeichnend als vielmehr eindringliche scharfe Charakteristik und eine aus sorgfältigster Anpassung an die Dichtung gewonnene musikalische Diktion. — Eigentümlich ist die Vorliebe des Komponisten für ein Aufsteigen der Melodie an den Satzschlüssen, das in syntaktischer Beziehung anfechtbar erscheint, in musikalischer aber anmutig wirken kann. Man vergleiche die Ausweichungen auf „Blut" und „Fleiß" S. 213, „lebt" S. 214 und „Wort" S. 215.

Eigentümlich ist, daß der in bezug auf Deklamation sonst so peinliche Komponist die unbetonten Silben bei „lockert" und „entfaltet" auf den guten Taktteil singen läßt, um mit Hilfe der Bindung den Vorgang zu verbildlichen.

87. Blumengruß. Quelle: wie Nr. 86 Nr. 24.

Einer der kürzesten und scheinbar einfachsten Gesänge Wolfs. Wieder geht durch das ganze, intim gestaltete Lied eine gleichmäßige Begleitung ♪ ♪, ganz ähnlich der Schuberts im Liede „Geheimes" op. 14 Nr. 2 (abgedruckt in G. Schr. 1896 Nr. 78). Die sich darüber erhebende Melodie beginnt fast zaghaft, gewinnt aber immer mehr Wärme und läßt den wohlig-weichen, volkstümlich gearteten Schluß noch lange im Hörer nachklingen.

*) Eine Ausnahme bildet Robert Schumann; vergl. oben Nr. 70 unter: Quelle.

Ein Vergleich mit Curschmanns Komposition auf denselben Text, oben Nr. 74, zeigt, welchen Weg die Liedkomposition im Laufe von sechs Jahrzehnten durchlaufen hat.

88. Anakreons Grab. Quelle: wie oben Nr. 86, Nr. 29.

Unter Wolfs Goethe-Liedern hat dieses den Komponisten im Konzertsaal sowohl wie in der Hausmusik am schnellsten bekannt gemacht. Das Versmaß (Distichon), das für die Komposition scheinbar spröde ist, hinderte nicht, ein Musikstück von ungewöhnlichem Reiz entstehen zu lassen. Eigentümlich sind die kühnen dissonanzreichen harmonischen Fortschreitungen bei „welch ein Grab ist hier", auf die eine klassische Äußerung angewandt werden könnte:

> „Mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen. Und doch, wieviel Schönes birgt auch dieses Stück!"*)

Ihre Lösung finden jene Klänge bei dem Höhepunkt des Ganzen: „Anakreons Ruh'", wo der Eintritt des Quartsextakkordes und die durch Vorhalte alterierte Dominantharmonie unendlich beruhigend und beglückend wirkt.**)

In seiner Biographie Hugo Wolfs (1904, 2, 102) gedenkt Ernst Decsey unseres Liedes mit den Worten: „Ein paar Terzen sinken langsam nieder wie Rosenblätter auf den Hügel. Die absinkenden melodischen Linien, die Unbewegtheit der Bässe verbreiten eine klassische Ruhe, eine heidnische Religiosität, eine Panstimmung, wie sie unausgesprochen im Gefühlskreise der Worte eingeschlossen war."

Es sei noch bemerkt, daß der Komponist das Lied später orchestriert hat.

89. Epiphanias. Quelle: wie oben Nr. 86, Nr. 19.

Wie die Komposition (vergl. Seite 219, Fußnote), so stellen auch die Verse ein Gelegenheitswerk dar. Sie wurden in Weimar wahrscheinlich am Vorabend von Epiphanias, dem Dreikönigsabend, zur Aufführung eines Weihnachts- und Fastnachtsspieles im Schlosse der Herzogin Anna Amalia gedichtet, bei der u. a. als erster Dreikönig (Kaspar) Corona Schröter mitwirkte; sie durfte in Wahrheit von sich singen: „Ich bin der weiß und auch der schön", und in ihrem Munde wird auch der später folgende Vers verständlich: „werd ich sein Tag kein Mädchen mir erfrein".***)

„Jener unfromme Anfang des Liedes: ‚Die heiligen drei König mit ihrem Stern' wird nur dadurch heiter und erklärlich, wenn man sich diese muntern Gäste mit Papierkronen und einen darunter mit geschwärztem Gesichte denkt. Sie wünschten zu essen und zu trinken und hätten die Bezahlung dafür noch obendrein gern mitgenommen', schreibt Goethe am 20. Januar 1826 über das ebenso beginnende Volkslied, und an einer andern Stelle sagt er: „Auch sind jene ersten Zeilen: ‚Die heiligen drei König', der Anfang des Liedes, welches die mit einem erleuchteten Stern herumziehenden Knaben unschuldig hinsangen; denn sie meinten sich selbst und nicht die ehrwürdigen Gestalten, welche sie parodierten, sowie die heiteren Gesellschaften, die sich dieser Anklänge bedienen, auch keinen Frevel zu begehen glaubten."

Die Überschrift hat Goethe später in „Epiphaniasfest" geändert, da man ihn darauf aufmerksam machte, daß „Epiphanias doch immer ein Genitiv bleibe."

In Wolfs von liebenswürdigem Humor getränkter Musik spielt im 2. Takte („ihrem Stern") und nachher sehr oft der charakteristische Septakkord auf der Quarte eine große Rolle. Sein Wechsel mit dem Tonikadreiklang ist stets von heiterster Wirkung. — Plastisch treten dann die drei „Könige" vor uns: Der erste würdig in der Haltung, der zweite hochmütig-gespreizt, der dritte am meisten das exotische Element darstellend: die chromatisch-fremdartige, an Monostatos' Lied und auch an den Mohrentanz aus „Aida" erinnernde Weise stempelt ihn zum Negerfürsten. Köstlich ist die Holzschnittmanier des Ganzen und das lange, den Abzug der drei Könige markierende, leise verhallende Nachspiel, in dem sich zum Schluß Gdur und Cdur in beständigem heiteren Wechsel befinden.

90. Gefunden. Quelle: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Berlin o. J.

Das Gedicht, dessen Handschrift Goethe als Brief an seine Frau aus der Haltestation zwischen Weimar und Ilmenau am 26. August 1813 zur silbernen Hochzeit sandte, ist in Erinnerung an die erste Begegnung im Weimarer Park und an Christianens und ihrer Tante und Stiefschwester Übersiedelung in das Haus am Frauenplan geschrieben. Der Dichter kleidet hier, wie es in Riemers „Mitteilungen über Goethe" 1, 357 heißt, „dies ganze Verhältnis, seine Entstehung und Begründung in eine der schönsten Parabeln".

Auch Strauß' Lied stellt ein Gelegenheitswerk dar; es ist seiner Gattin gewidmet: „Meiner lieben Pauline zum 8. August 1903." — Der Komponist schlägt zu Beginn einen volkstümlich schlichten Ton an; die immer wiederholten c in der Begleitung geben den Takten etwas Beschauliches und malen zugleich die Bewegung des ruhig Schreitenden. Die Synkope auf „mein" ist echt Strauß'sche Deklamation. Weiterhin wandelt sich die auf der Dominante angelangte Fdur-Tonart in das farbige Asdur, und später, nach dem abgerissenen verminderten Akkord bei „ich wollt es brechen" erhebt sich leise das wehmütige fragende Melisma S. 224 System 4. — Im weiteren Verlauf gelangt das Motiv des Blümchens (Seite 224 System 2 Takt 3), das sich nunmehr zwischen Singstimme und Begleitung rankt und verzweigt, zu größerer Bedeutung, die Ausgangstonart Fdur (der Wechsel erfolgt gerade bei der Stelle: „Zum Garten trug ich's") klingt bei „zweigt" geradezu überschwänglich, und zum Schluß überläßt der Sprung von der Septime in die Tonika und die aufsteigend erklingenden Schlußakkorde der Phantasie die Ausmalung einer unendlichen Fortdauer. — Eine eigentümliche Mischung von Naivetät und Bewußtheit, von Schlichtheit und Virtuosität liegt in diesem aus modernem Empfinden heraus gestalteten Kunstliede.

*) Robert Schumann über Chopins B moll-Sonate.

**) Es ist lehrreich zu sehen, wie dieser Eindruck durch die Quinten in den Mittelstimmen: $\begin{cases} c - g \\ h - fis \end{cases}$ noch verstärkt wird.

***) Wolfs Lesart: „mir erfrein" ist die der ersten veröffentlichten Goetheschen Fassung; meistens steht die spätere „mir erfreun" gedruckt.

Liederanfänge

(alphabetisch geordnet).

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig. 2459/6016.







